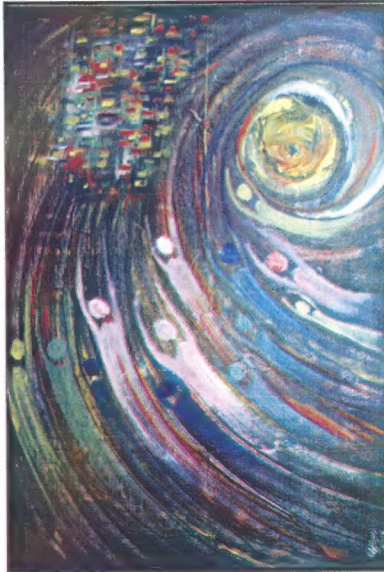


فكر وإبداع

إشراف: أ.د. حسن البنداري

إصدار علمي جامعي متخصص محكم

- نازك الملائكة وقصصها بين يدي الله،
- بنية الاستباق الكاشف في قصص نجيب محفوظ.
- تعدد أوجه الأعراب في الجملة القرآنية.
- قراءة المسكوت عنه في ديوان الشاعرة ميسون صقر (رجل مجنون لا يحبني)
- مساواة المرأة والرجل: نظرة علمية بعيداً عن الشعارات
- التوظيف الأسطوري في رواية الكاتب محمد جبريل (اعترافات سيد القرية)
- ظواهر أسلوبية في شعر أحمد سويلم.
- ثلاثية الحجر والشهادة والسجن في ديوان: المجد ينحني أمامكم) للشاعر: عبد الناصر صالح..دراسة نقدية.
- حرية أمريكا الزائفة في شعر لانجستون هيوز قصائد مختارة..
- اتجاهات النقد الموسيقي المعاصرة لتطور الحركة الموسيقية في أوروبا في القرن الثامن عشر.
- خصائص أسلوب الأداء الغنائي في قالب القصيدة، عند: رياض السنباطي، وفريد الأطرش.
- المتابعات:
- رسالة دكتوراه د. عبد العزيز شرف ناقد.



رابطة الأدب الحديث

الجزء الحادي والعشرون ٢٠٠٣

قواعد النشر بالإصدار

- يقبل إصدار فكر وإبداع نشر المواد وفقا للاعتبارات التالية:
 - ١- أن تكون المواد المرسلّة إلى الإصدار - مبتكرة ولم يسبق نشرها .
 - ٢- تخضع المواد للتحكيم النوعي المتخصص .
 - ٣- يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها .
 - ٤- لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى .
 - ٥- البحوث والدراسات التي يرى المحكمون تعديل مواضع فيها -
ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكي تأخذ
طريقها إلى النشر .
 - ٦- الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلّة إلى أصحابها سواء
نشرت أم لم تنشر .

المواد المنشورة بالإصدار تعبّر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات جامعية محكمة
تصدر عن: رابطة الأدب الحديث

* * *

رابطة الأدب الحديث تسعى إلى:

- ترسيخ مفاهيم البحث العلمى،
- والكشف عن الباحثين المتميزين.
- وتنمية قدراتهم الفكرية والبحثية.
- والمشاركة فى تحديد معالم
- ثقافتنا المعاصرة.
- وعقد حوارات متنوعة مع كافة
- الاتجاهات والسبل الجديدة.
- والتوفيق العادل بين الصيغة
- التراثية والصيغة الحداثية.

لوحة الغلاف
للفنانة : زينب منهي

رئيس مجلس إدارة الرابطة

أ.د. محمد عبد المنعم خفاجي

عضو مجلس الإدارة والمشرى على الإصدار

أ.د. حسن البنداري

رابطة الأدب الحديث

٦ شارع بنك مصر - القاهرة.

ت ٢٩٣٤٦٩٥٠

فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم

يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة

يصدر عن : رابطة الأدب الحديث

القاهرة ٦٠ شارع بنك مصر

ص.ب ٤٦ بريد محمد فريد ت : ٣٩٢٤٦٩٥

رئيس مجلس إدارة الرابطة : أ.د. محمد عبد المنعم خفاجي

فكر وإبداع

مؤسس الإصدار والمشرّف عليه (عضو مجلس إدارة الرابطة)

أ.د. حسن البنداري

المشاركون في الإصدار (أعضاء الرابطة)

- | | |
|------------------------|-------------------------------------|
| • أ.د. السعيد الورقي | • د. أميل الأنشور |
| • أ.د. صلاح بكر | • الاستشار الإعلامي، أحمد فتحى عامر |
| • أ.د. عبد العزيز شرف | • د. محمد قطب |
| • أ.د. عزيزة السيد | • د. نبيل عبد الحميد |
| • أ.د. على على صبح | • د. نعيم عطية |
| • أ.د. على طالب | • د. طبيب. رباب عزقول |
| • أ.د. عليّة الجنزورى | • د. محمد رياض العشيري |
| • أ.د. وفاء إبراهيم | • د. نادية عبد اللطيف |
| • أ.د. نادية يوسف | • د. هالة بدر الدين |
| • أ.د. محمد مصطفى سلام | • د. فهمى حرب |
| • د. طبيب. أنس عزقول | • د. يحيى قرغل |
| • د. كاميليا صبحي | • د. أحمد عبد التواب |

أمانة الإصدار: مصطفى عبد الوراث

المراسلات: توجه باسم المشرّف على الإصدار أ.د. حسن البنداري
القاهرة مصر الجديدة - روكسى، شارع أسماء فهمى كلية البنات - جامعة عين شمس

تليفون: ٥٨٥٤٦٦٢ - ٥٨٥٦٦٢٢

الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد - القاهرة ت ٢٩١٤٢٣٧

الجزء الحادى والعشرون

أكتوبر ٢٠٠٣

مستشارو الجزء الحادي والعشرين



الصفحة	المحتويات
٧	افتتاحية الجزء الحادى والعشرين أكتوبر ٢٠٠٣ • المادة العربية:
٩	نازك الملائكة وقصيدة تهاين يدي الله. د. محمد عبد المنعم خضاجى
٢٣	بنية الاستباق الكاشف فى قصص نجيب محفوظ. د. حسن البندارى.
٥٣	تعدد أوجه الإعراب فى الجملة القرآنية. د. محمد حماسة عبد اللطيف قراءة المسكوت عنه فى ديوان (رجل مجنون لا يحبنى)
٧١	للشاعرة ، ميسون صقر. د. محمد عبد المطلب
١٠٥	مساواة المرأة والرجل، نظرة علمية بعيداً عن الشعارات التوظيف الأسطورى فى رواية (اعترافات سيد القرية)
١٦٣	للكاتب محمد جبريل د. سعد صالح
١٩٩	ظواهر أسلوبية فى شعر أحمد سويلم. د. عزة جندوع ثلاثية الحجر والشهادة والسجن فى ديوان : المجد ينحنى أمامكم) للشاعر الفلسطينى، عبد الناصر صالح دراسة نقدية. د. عبد الهادى محمد أبو سمرق.
٢٣١	حرية أمريكا الزائفة فى شعر لانجستون هيوز
٢٧٩	«قصائد مختارة». د. بثينة أحمد أبو المجد
٢٩٩	اتجاهات النقد الموسيقى المعاصرة لتطور الحركة الموسيقية فى أوربا فى القرن الثامن عشر. سهير رطلعت
٣٤١	خصائص أسلوب الأداء الغنائى فى قالب القصيدة. د. ماجدة عبد السميع عند رياض السنباطى، وفريد الأطرش.
٣٦٩	• المنايعات: - الرسائل الجامعية.
٣٧١	د. عبد العزيز شرف ناقدًا. مصطفى عبد الوارث

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية الجزء الحادى والعشرين أكتوبر ٢٠٠٣

د. حسنه البندارى

يواصل إصدار «فكر وإبداع» دوره العلمى والثقافى - بتقديم هذا الجزء الحادى والعشرين إلى القراء المتخصصين وغير المتخصصين، إيماناً منا بأهمية هذا الدور لإثراء المشهد العلمى والثقافى فى عالمنا العربى الذى يحتاج إلى المزيد من الإثراء الفكرى.

يحتوى هذا الجزء على أحد عشر بحثاً، تتعلق بمجالات الأدب، والنحو، والموسيقى والاجتماع. وهى،

«نازك الملائكة وأحدث قصيدة لها (بين يدي الله) للدكتور محمد عبد المنعم خفاجى، و«بنية الاستباق الكاشف» فى قصص نجيب محفوظ، للدكتور حسن البندارى، و«تعدد أوجه الإعراب فى الجملة القرآنية للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، و«قراءة المسكوت عنه فى ديوان الشاعرة الإماراتية ميسون صقر (رجل مجنون لا يحنى)»، للدكتور محمد عبد المطلب، و«مساواة الرجل والمرأة.. نظرة علمية بعيداً عن الشعارات للدكتور الطيب حسين أمين.. و«التوظيف الأسطورى فى رواية الكاتب المصرى محمد جبريل (اعترافات سيد القرية)»، للدكتورة سعاد صالح، و«ظواهر أسلوبية فى شعر الشاعر المصرى أحمد سويلم، للدكتورة عزة جدوع، و«ثلاثية الحجر والسجن والشهادة فى ديوان الشاعر الفلسطينى، عبد الناصر صالح (المجد ينحنى أمامكم).. دراسة نقدية للدكتور عبد الهادى أبو سمرة، و«حرية أمريكا الزائفة فى شعر الشاعر الأمريكى لانجستون هيوز» ترجمة ودراسة للدكتورة بثينة أحمد أبو المجد واتجاهات النقد الموسيقى المعاصرة لتطور الحركة الموسيقية فى أوروبا. فى القرن الثامن عشر، للدكتورة سهير أسعد طلعت، و«خصائص أسلوب الأداء الفنائى فى قالب القصيدة عند رياض السنباطى، وفريد الأطرش» للدكتورة ماجدة عبد السميع.

وقد أعدنا فى هذا الجزء «باب المتابعات وهو خاص بعرض الرسائل الجامعية. ويتولاه الباحث الأكاديمى مصطفى عبد الوارث.. حيث يقدم تحليلاً لرسالة الدكتوراه «عبد العزيز شرف ناقد» التى نوقشت الشهر الماضى.

وهذا الجزء الحادى والعشرين يكون عمر إصدار فكر وإبداع قد بلغ خمس سنوات، قدم خلالها إحدى وعشرين جزءاً حظت بدراسات باللغة العربية، وباللهجات الإنجليزية، والفرنسية والإسبانية، والصينية، والفارسية.

والله الموفق إلى الصواب

نازك الملائكة وقصيدتها " بين يدي الله "

د. محمد عبد المنعم خلفي*

- ١ -

المساكين بأسماء فُدَى	لأنسأهم كُفركِ يَفْنُ الشقاء
إن يكونوا جَنَوْا فقلْبُكَ أَسْمَى	أو يكونوا ضلُّوا فأتت السماء
ليس يُعْبَى كَفُّ الألوهُةِ أن تم —	حو حزنَ المعنَّيين الجِيع
فهى نبعُ الحياةِ و الخير و الحسن	وبرءُ الأحزان والأوجاع
جنتُ يا رب تحت ليلسى الطويل	المرُّ أبكى حزنى وحزنَ الوجود
حين ضاقت بى الحياة وأسلم —	ت قيادى للياس والتكيد

* أستاذ الأدب العربى بجامعة الأزهر

ناذك الملاحكة وقصيدتها " بين يدى الله "

فكر وإبداع

جنتك الآن يا إلهى ومالى	غير قلبى ونغمتى من شفيح
أنا من قد رسمتُ مأساة هذا الـ	كون شعراً روينه بدموعى
ها أنا ذا ملحتُ كفى يا رب	وعُودى ملقى على قدمياً
وهو لحنى الأخير يا رب ذؤبـ	ست حياتى فيه وحلمى النقيبا
فإذا لم يطل سماءك ألحا	نى فعذرى كيانى البشرى
وإذا ما تركتني لشقاء الـ	عيش يلهو بى الدجى الأبدى
فهو حظى من الحياة قضته	شرعة الدهر والوجود العتيد
كل حى لابد أن يقطع العمـ	ر صريعاً على تراب الوجود
بين فك الرحى يُغنى ويبكى	ويذوق الحياة بشراً وحزناً
آه لابد من أسانا فماذا	نفع هذى الشكوى الحزينة منّا
فلنلذّ بالإيمان فهو ختام الـ	يأس والدمع والشقاء العاتى
يمسح الأعين الحزينة من أد	معها الحائرات فى الظلمات

نازك الملائكة وقصيدتها " بين يدي الله " فكر وإبداع

فاصرخى يا رياح فى شُعَبِ العا لم وامضى تفجعاً وعويلأ
وأصخبى يا بحار ما مُنّت فى سمى واستصرخى الضحى و الأصيلا
واطغ يا ليل بالآسى ومعانى الـ يأس فى قلبى الرقيق الكئيب
لن نزال الأهات منى بعد الأ ن حتى إن عشت فوق اللهب
فوراء الحياة معنى عميق ليس تغنيه سورة الأحزان
هى معنى الألوهة الخالد المرجو خلف الوجود والأزمان

- ٢ -

نازك شاعرة من أبو للو

نازك الشاعرة المبدعة ، التى طارت شهرتها فى كل مكان ..
بنت بغداد ، والشاعرة الأولى فى عالمنا العربى، غنت آلام الأمة العربية
وأمالها ، وفتحت بشعرها مغاليق النص الشعري، ومدت الجسور بين
التجربة الرومانسية والإبداع الجديد، وأخرجت القصيدة من الفردية
الذاتية إلى النص الجماعى.

شاعرة مجددة حافظت على الديباجة العربية الأصيلة للقصيدة
الشعرية ، جددت برفق ونودة فى بناء القصيدة؛ إلى حسها الموسيقى

المرهف وصورها الشعرية الخلاقة.

وإليها تنسب ريادة الشعر الحر أو شعر التفعيلة بقصيدتها (الكوليرا)
التي نظمتها عام ١٩٤٧ .

وهي وأن اقترن اسمها بميلاد الشعر الجديد ، فقد كان مع ذلك
ميلادها الشعرى مقترناً بأبوللو والأبولليين من مدرسة د/ أحمد زكي أبو
شادي وحوارييه الشعراء المجددين : ناجي وعلى محمود طه ومحمود
حسن إسماعيل وصالح جودت ومختار الوكيل والسحرتي وعبد العزيز
عتيق والصيرفي ، وعامر بحيري وأضرابهم.

درست الآداب في دار المعلمين العليا ببغداد على طائفة من
أساتذتها من كبار الأدباء ، ومع طائفة من زميلاتها الأديبات
والشاعرات ، ومن زملائها الشعراء ، ومن بين هؤلاء هؤلاء : بدر
شاعر السياب ، وعاتكة الخزرجي ، ورباب الكاظمي ، ولميعة عمارة ،
وصدوف العبيدية . وفي اليمن يديها دواوين المهجريين و الأبولليين
وبخاصة ناجي وعلى محمود طه ومحمود حسن إسماعيل ، وقد ألفت
كتاباً نقدياً عن على محمود طه .. وفوق ذلك كله كانت هناك تأثرها
بأبويها الشاعرين : صائق الملائكة ، وأم نزار الملائكة التي أهدت إليها
ديوانها " قرارة الموجة " عام ١٩٥٧ بجملة موجزة : إلى أمي أول
شاعرة خصبة تتلمذت عليها . وفي هذا الديوان ثلاث مراث فيها
(٣٠٩ - ٣٢٠ ج ١ الديوان) نظمتها في ١٥ و ١٧ و ٢١ / ٨ / ٩٥٣)

نازك الملائكة وقصيدتها " بين يدي الله " فكر وإبداع

ولما ذاعت شاعريتها وتفوق إبداعها الشعري في سن مبكرة
أصدرت دواوينها :

- عاشقة الليل عام ١٩٤٧ .
- شظايا ورماد عام ١٩٤٩ .
- ثم ديوانها " قرارة الموجة عام ١٩٥٧ " الذي جاء مؤكداً
نبوغ شاعرة عربية مبدعة.
- وفي عام ١٩٦٨ أصدرت ديوانها الرابع " شجرة القمر "
- ثم صدر لها عام ١٩٧١ ديوان " مأساة الحياة وأغنية
للإنسان " وفي هذا الديوان قصيدة بعنوان " ذكريات
الطفولة ^(١) ، وهي من أجمل القصائد . وهذا الديوان
مطولة نظمها الشاعرة ، أو قل نظمت أكثرها عام
١٩٤٨ ، وهي في الخامسة والعشرين .

وصارت نازك من رواد الشعر العراقي ، بل من رواد الشعر
العربي الحديث . . . ولنازك في النقد الأدبي كتابان مشهوران ، هما
على محمود طه - قضايا الشعر المعاصر .
وصدر لها بعد ذلك ديوان " يغير ألوانه البحر " .

(١) ٣٦٥ / ١ الديوان - ط دار العودة

- ٣ -

إن ملامح القصيدة عند شاعرتنا هي ملامح أبوللية رومانسية ، من تعداد القوافي وتنويع الأوزان والتفاعيل ، ومن الهيام بالطبيعة التي أحببتها وذابت فيها ، وأخذت عنها ألحانها ، إلى الشعور القوى الشديد بالاغتراب ، والحلم بالمستقبل ، مع الالتفات إلى الماضي بين الحين والحين ، والحياة مع الذات والنفس والوجدان والعاطفة والتجارب الحزينة .

وفي مدرسة أبوللو انطلقت الدعوة إلى الشعر الجديد وكان من أكثر الشعراء حماساً له أبو شادي والسرحتي .

وقد التفتت الشاعرة إلتفاتة ذكية إلى رواد أبوللو ، فاهتمت بالصورة الشعرية وبموسيقى القصيدة اهتماماً شديداً ، متبعة في ذلك خطأ على محمود طه ، الذي كانت القصيدة عنه بصورها الدقيقة ، وموسيقاها الشجية ، وتجربتها العميقة ، أدق تعبير عن مشاعر الشاعر ووجدانه وذاته . وأظن أن ديوان " أغنية الرياح الأربع " لعلي محمود طه له ملامحه التي تظهر من بعيد في القصائد الخمس التي سجلتها الشاعرة بعنوان " أنشودة الرياح " في ديوانها " مأساة الحياة " .

وتكثيف الرمز في شعر الشاعرة ، مع العناية بالموسيقى والهيام بالطبيعة ، والشعور الشديد بالاغتراب ، والحياة مع القلق والدجي والليل والأشباح ، هي كلها من سمات القصيدة عند الشاعر محمود حسن إسماعيل .

نازك الملائكة وقصيدتها " بين يدي الله " فكر وإبداع

وبحق نرى ظاهرة الشعور بالاغتراب وبالخوف والقلق والحيرة . واللبل الذي تعشقه بأسراره الرهيبة التي لا تتكشف أبداً ، والحلم بالمستقبل حيناً والارتداد إلى الماضي حيناً آخر ، واضحة جلية في شعر شاعرتنا المبدعة وهي في قصيدتها "الأرض المحببة" تبحث عن أرض السعادة فلا تجدها .

والشاعرة تؤمن بالحرية ، وتكره القيود ، وتطوف بمقلتيها صور الغد ، كما نراها في قصيدتها ' الرحيل ' التي تقول في ختامها :

وقولا له إننا لن نعود

لأرض القيود

فقد أشرق الفجر منذ عصور

وإذا كنت أقول عن نازك الملائكة : شاعرة أبوللية ، فلقد ظهرت الخصائص الابوللية الشعرية في إبداع الكثير من الشعراء العرب ، ومن بينهم على سبيل المثال :

- الشابي (في تونس) .

- التيجاني يوسف بشير (في السودان) ، ثم تلاه الفيتوري

ومحيي فارس (في السودان) .

- محمد حسن عواد (في السعودية) ، ثم حسن عبد الله

القرشي .

وغير هؤلاء كثير من مختلف أرجاء العالم العربي من الشعراء

نازك الملائكة وقصيدتها " بين يدي الله " فكر وإبداع

. وهذا لا ينفي أن لشاعرتنا ولكل شاعر من هؤلاء الشعراء شخصيته المتميزة المستقلة.

- ٤ -

ونازك رائدة الشعر الجديد الذي تحدثت عنه ورسمت ملامحه ، في كتابها " قضايا الشعر المعاصر " ، بل ونظمت منه .
وتقول في صدر ديوانها " شظايا ورماد " متهكمة :
" كأن الشعر لا يستطيع أن يكون شعراً إن خرجت تفعيلاته
على طريقة الخليل ، وحرر الشاعر من طغيان الشطرين " واستتكرت
الشاعرة القافية الموحدة .

ولما رُميت الشاعرة بجحودها للتراث الشعري الأصيل كتبت
عام ١٩٦٨ في ديوانها " شجرة القمر " تقول : " لم أدع يوماً إلى
الاقتصار على الشعر الحر ، إنني لعلّ يقين من أن تيار الشعر الحر
سيتوقف في يوم غير بعيد ، وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية
وليس معنى هذا أن الشعر الحر سيموت ، وإنما سيبقى قائماً يستعمله
الشاعر لبعض أغراضه دون أن يتعصب له أو يترك الأوزان العربية
الجميلة .

وعلى ريادة نازك الملائكة للشعر الجديد ، يتفق أكثر النقاد
المنصفين وقصيدتها " الكوليرا " مشهورة و كتبت عنها وعن تجربتها
الشعرية في كتابها " قضايا الشعر المناصر " ، وفي مقدمة ديوانها
يغير ألوانه البحر ، ومقدمة ديوانها " شظايا ورماد " الصادر عام ١٩٤٧
ويحاول الجاحدون لفضل نازك الملائكة أن ينسبوا ميلاد الشعر الجديد

نازك الملائكة وقصيدتها " بين يدي الله " فكر وإبداع

إلى شعراء آخرين من بينهم : عبد الرحمن الشرفاوي في ديوانه "رسالة من أب مصري إلى ترومان " الصادر عام ١٩٥١ ويقول عنه أحمد عبد المعطى حجازي : الشرفاوي رائد حركة التجديد في الشعر في مصر .. ومن بينهم كذلك صالح الشرنوبى في قصيدته "اطياف " ، وبلكثير ، و خليل شبيب ، وأبو شادى وشكرى والمازنى وناجى والسياب ، ولويس عوض وسواهم . ومهما قيل فإن القصيدة الجديدة لم يكتمل نموها إلا على يدي نازك.

- ٥ -

ونعود إلى قصيدة الشاعرة " بين يدي الله " التى يستبين الناقد منها رومانسية الشاعرة بإغراقها فى الحلم البعيد وبشعورها الحاد بالاغتراب والعزلة عن العالم وحنينها إلى أفاق الحرية الواسعة التى تجدها فى الطبيعة الجميلة ، وفى الريف الوداع ، وبين يدي النهر النائر ، وفى الخمائل الندية والربيع الباسم ، وعند طبقات الشعب الكادحة : ولجونها إلى الأساطير المتوارثة ، وإلى الملاحم الشعبية التى تحكى حياة الشعوب ، واقتران شعرها بالرمز " وعنايتها بالموسيقى وبالصورة الشعرية النادرة ، وبمحاولاتها فى حل طلاسم الحياة ، وبحبها للتراث ومحاولة التجديد والإضافة إليه .

ورومانسية الأبوليين لا يمتري فيها أحد ، ولا يجدها ناقد .

ماذا تعنى القصيدة " بين يدي الله " ؟

قصيدة نازك هذه تحتوى على العديد من السمات الفنية للقصيدة الأبوللية .

وأول ما يطلعا في القصيدة هذه المثنوية الفنية التى تتمثل فى التزام القافية وتجدها فى كل بيتين من أبيات القصيدة ، وهو لون من ألوان التجديد لجأ إليه الشعراء الأبولليون تخفيفاً لقيود القافية الواحدة للقصيدة ، وقد كانت هذه القيود فى رأى شكرى وأبى شادى ومن قبلهما توفيق البكرى مدعاة للمناداة بالشعر المرسل المجرد من القافية .

والمثنوى كثر فى شعر الشعراء الفارسيين من أمثال سعد الشيرازى وفريد الدين العطار وجلال الدين الرومى .

وتجديدات الأبولليين فى القصيدة كثيرة من وحدة القصيدة عضوية وموضوعية ومن الشعور بالاغتراب والسباحة فى المجهول وأن يكون الشعر نابعاً من الوجدان والذات ومصوراً لكل الدقائق فى حياة الإنسان وتتبع كل خطوات الشاعر والأحاسيس للشاعر وهو ينظم قصيدته والعناية بالصورة الشعرية وبتجربة الشاعر الفنية ، كل ذلك مما جعل شاعرنا تقترب من الفكر الشعرى لناجى وعلى محمود طه ومحمود حسن إسماعيل اقتربا شديداً ، مع عنايتها بالموسيقى الشعرية وتبدو القصيدة من خلال ذلك كله وكأنها رسم بالكلمات ... والإيمان العميق البادى فى كل أبيات القصيدة هو الدواء الأوحى لأزمات الإنسان المعاصر فى كل أطوار حياته ، وهو سر السعادة الروحية التى يشعر بها الإنسان عند ما يضع نفسه فى كنف السماء تاركاً كل همومه وأحزانه وآلامه وراءه ظهرياً .

- ٦ -

والشعور بحدة هذه الأزمة الروحية والنفسية والمادية وبوطأة ذلك الشقاء الإنساني في الحياة وفقدانه بسبب ذلك لحريته وإنطلاقاته هو صرخة الشاعر الأبوللي في وجه الحياة ، وهو ما عبرت عنه شاعرتنا تعبيراً قوياً في كل أبيات القصيدة .

ولا يقتصر أمل الإنسان المعاصر في التخفيف من معاناته هو وحده ، بل يتعداه إلى كل المعنبيين والمحرومين والأشقياء في حياتهم ، وإلى الجياح في فلولات الحياة ، والأُنسان عاجز عن أن يسعد نفسه ويسعد من حوله من المحرومين والتعساء والبائسين ولا موئل له إلا الاستغلال بظل السماء والارتواء في أحضانها .

وتشير القصيدة إلى أن الفن والغناء والشعر لن يخفف من عذاب النفس وآلامها ، ولا شيء آخر إلا السماء القادرة المهيمنة على مصائر الناس والعالم والحياة .

والشاعرة تجيد الضرب بالعود تتسلى به عن أحزانها ولكن العود لم يصنع شيئاً لها فها هو ذا ملقى على قدميها وكأنه جفت ألحانه ، وضاعت نغماته وذهبت أغاريده .

ولم يبق في يدي الشاعرة شيء آخر تلوذ به في أزمتها الروحية إلا السماء .

اليأس والحزن والألم والشكوى والأنين كلها لا تصنع شيئاً للإنسان المعذب الشقي المكروب ، ولا شيء إلا بيد الله .
لا شيء يصنع الاطمئنان والراحة النفسية للإنسان إلا السماء وإلا يد الرحيم الرحمن .

نازك الملائكة وقصيدتها " بين يدي الله "

الشاعرة بصوفييتها المؤمنة ، وبفلسفتها الروحية لم ولن تجد شاطئاً للأمان والاطمئنان والراحة النفسية إلا في ضراعاتها لله ، وفي ابتهالاتها العميقة لرب الحياة والوجود ، وهي تقدم قصيدتها إلى الخلق الأعلى والقادر الأسمى فهو وحده الذي يخفف من آلام المحزونين ، ومن معاناة المحرومين ، ومن شقاء الأشقياء وتعاسة النعساء .

ومهما اشتدت أزمة الإنسان المعاصر ، وامتد صخب البحار في سمعه ، والرياح في أذنه ، وطال ليل العذاب على المعذبين ، وتعلت أنات المتوجعين ، فلن يخفف كل ذلك من عذابهم شيئاً ... إن الخالق الأعلى هو وحده القادر على إسعاد البشر ، وعلى رفع المعاناة عن النعساء ، وويل للمحرومين من رعاية السماء .

القصيدة شعور شديداً بالألم ، وما أصدق الشاعر فيما يقول :

تفردت بالألم العبقري وانبغ ما في الحياة الألم
وأنها كذلك لأشد ألماً وحزناً وشعوراً بالاغتراب في حياتها ،
والقصيدة دعوة قوية للرجوع إلى رصيدنا المدخر من الإيمان والمواد
بإله ، والعودة إلى أحضان السماء .

والشاعرة بلسان المؤمنة ترد بذلك على دعاة الإلحاد الذين لا يرون أن الله موجود ، بل وأن وجوده ضرورة إنسانية ، وكتاب " الإنسان ليس وحيداً " لرئيس أكاديمية العلوم بنيويورك والذي ترجم إلى العربية خير رد على هذه الفلسفات الجامحة .

نازك الملائكة وقصيدتها " بين يدي الله "

لقد جاء الرومانتيكيون في القرن الثامن عشر بفكر المجافاة او المعادة للدين ، مواء في ذلك فولتير او ديدرو وغيرهما ، ولكن روسو كان يحترم الدين ويؤمن بالله مع ثورته على الكنيسة وفلسفتها التربوية .

وعندما نبّه نابليون فليسوفاً ملحداً إلى أن كتاباته ليست فيها أية إشارة إلى وجود الله ، ردّ عليه هذا الإنسان المغرور : " ليست بنا حاجة إلى إفتراض وجوده يا مولاي " ؛ و كذب فيما قال ، و ضل ضللاً بعيداً .

وفي القرن العشرين سيطرت العبثية والوجودية والماركسية على الفكر الغربي ، وفقد المجتمع الأوربي اليقين الديني ، وأعلن اندريه مالرو في مؤلفه " إغراء الغرب " عام ١٩٢٥ أن ثمة عبثية جوهرية تسيطر على اللحظات الكبرى في حياة الإنسان .

وأضرب الإنسان الغربي عن سماع صوت الآله والرسالات حتى ليرى إيمان العربي المسلم إرهاباً وتهديدا لحضارة الإنسان ولمستقبل الإنسان
ونعوذ بالله من هذا الإفك العظيم .

بنية الاستباق الكاشف

في

قصص نجيب محفوظ



د. حسن البنداري *

يعتمد نجيب محفوظ في عدد غير قليل من القصص إلى مساندة كل من السرد الوصفى الآتي، أو السرد الوصفى الماضي بلون سردي مخالف هو السرد المتقدم (١). *Narration anterieure*، الذي يعني أن الكاتب أو السارد يستشرف مستقبل الحدث، أو يرصد ما يمكن أن تفعله الشخصية أو ما سوف يصدر عنها من تصرفات وإجراءات محتملة، يتطلبها الموقف القصصي.

ويتصف السرد حينئذ بأنه «استطلاعي» يتخذ غالباً «صيغة المستقبل» (٢). حيث يمكن لنا أن نصف سرد الكاتب حينئذ بالاستباق (٣) *Prendre d'avance* على النحو الذي استخدمه جلزوردي بتقديمه الحدث لا كما يقع، «وإنما كما سيحكي فيما بعد» (٤)، أو هو الذي أطلق عليه بعض النقاد المحدثين: التنبؤ القصصي: *Foreshadow* الذي يوظفه الكاتب «لاستباق أو نهية القارئ نفسياً للأحداث

(*) أستاذ النقد الأدبي بكلية البنات جامعة عين شمس.

(١) سمير المرزوقي، وجميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً. بغداد وتونس ط ١٩٨٦ ص ٩٧.

(٢) السابق ص ٩٧.

(٣) سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط (١) ص ٤٣.

(٤) السابق ص ٤٤.

القادمة» (١)، قاطعا به السرد الوصفي الآتي، أو يوظفه الكاتب بغرض جعل الشخصية المركزية في القصة «تخيل أن ثمة شيئا نتمناه أو نخشاه سوف يحدث» (٢).

ويتضح ذلك في قصص عديدة من قصص الكاتب . مثل قصص: نور القمر، وأهل القمة، وسمارة الأمير، والربيع قادم، والوجه والقناع، والقتل والضحك، ونصف يوم، وتيزة أم عزيز.

ويتسم الاستباق في هذه القصص بسمتين تتعلقان بتقديم الاستباق بضمير المتكلم، والغائب، اللذين يسرد بهما السارد الحدث، وكيف أن كل ضمير يتدخل في إضفاء الطابع الدرامي على الشخصية أو الحدث - ليلتقى الأداء من ثم مع قابلية المتلقى للنص المسرود واندماجه به، واتحاده معه.

أما السمة الأولى؛ فتعني في أن السارد قد عمد إلى سرد الحدث بضمير المتكلم، الذي يوحى توظيفه بمعان تساعد على الوعي بدلالة النص المسرود. كما نرى في قصص (نور القمر) و(نصف يوم) و(أيوب) وغيرها.

ففي قصة (نور القمر) (٣) - يقرر الراوي السارد (أنور عزمي) اتخاذ إجراء يواجه به إخفاقه في التقرب من نور القمر، مغنية كازينو «واق الواق»، ويحسم «عملية الانتظار» التي وضع نفسه فيها أملاً في الفوز بحب هذه المغنية الجميلة، ورجاء في الاستحواذ عليها، والتمكن منها. وفي سبيل ذلك عمد السارد إلى طرق عدة أبواب رأى أنها ستحقق غرضه، وتبلغه أمله، فعقد مجموعة لقاءات بدأت بحمودة جرسون الكازينو الذي عرف برغبته الصريحة.

«حمودة .. أرغب في مقابلة نور القمر لأهديها إعجابي.

— الجميع يعلنون الإعجاب بالتصفيق.

— ولكنني أريد أن أقدمه بنفسى.

(١) د. عدنان خالد عبد الله. النقد التطبيقي التحليلي، دار الثقافة، العامة. بغداد ط (١) ١٩٨٦ ص ٨٠.

(٢) د. طه وادي: دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط (١) ١٩٨٦ ص ٣٧.

(٣) نور القمر: مجموعة الحب فوق هضبة الهرم مكتبة مصر ط ٧٩ ص ٤

- ممنوع.
 - من صاحب هذا الأمر السخيف؟
 - أصحاب الشأن في الكازينو، ما أنا إلا عبدٌ مأمور.
 - ولكن لماذا؟
 - لا أدري يا سيدي، جميع الزبائن يعرفون ذلك.
 - فقلت بمعجزة
 - ولكنني سأدخل» (١).
 - وقد عقد اللقاء الثاني بحمودة أيضاً لنفس الغرض على هذا النحو.
 - « ما معنى هذا يا حمودة؟
 - تسأل عن نور القمر.. هذا هو الواقع.
 - أهي سيدة مصونة حقاً؟
 - هي كذلك فيما ترى
 - وما السر؟
 - لا أعلم لي به.
 - يوجد سرٌ ولا شك.
 - علمي علمك» (٢).
- ويتواصل هذا اللقاء، الذي أورد فيه حمودة معلومات قادت إلى أبواب تتمثل في المدير (موسى القبلي)، وحارسها الشخصي (سنجة الترام)، الذي عرف منه أن موسى القبلي قواد وصاحب بيت دعارة، وأن نور القمر لا تعني له شيئاً؛ فهو مجرد حارس مأجور، ولا فرق عنده بين أن تكون نور القمر مصونة أو غير مصونة. قال سنجة الترام.
- «ليكن ما يكون -هبها امرأة مصونة، أو رجلاً متكرراً في صورة امرأة، أو عشيق المديرة، أو صاحب الكازينو، ماذا يهم؟ من حسن الحظ أنني لا أرغب

فيها» (٣)

(١) السابق ص ١٠

(٢) السابق ص ١١

(٣) السابق ص ١١

وقد تمخص هذا اللقاء عن تعزيز رغبته في أن يلتقى موسى القبلى في بيت الدعارة - رغما عنه - فهو يراه طريقا إلى الوصول إلى نور القمر يقول السارد: «كم لعب الأمل بقلبي أن أجدها عقب فتح الباب، ولكن المعجزة لا تقع بمثل هذه السهولة» (١) ومن ثم فقد عمل على إثارة لكشف حقيقة العلاقة التي تربط نور القمر بحفنى داود، الذى عرف برغبة أنور عزمى عن طريق الرقباء وفى مقدمتهم موسى القبلى الذى أودع السجن. ولذلك جاءت الفرصة المنتظرة ليتولى الإدارة، فيكلف بها من حفنى داود على نحو من الإلحاح. أى أن أنور عزمى طرق أبواب الوصول إلى هذه المغنية الجميلة فى إجراءات متتابعة ذات حوارات عدة، مقترنة بشذرات من الهمس الباطنى المحرض على الاستمرار مهما كانت العواقب، التى جعلته يقبل الخوض فى مغامرة «التهرب».

وقد أدت هذه الإجراءات التصميمية المتعاقبة والمتراطة - إلى «التوقف» لتأمل فعله فى الآن والمستقبل يقول: «الحياة تمضى فى طريقها، لا أجنى منها إلا أمراً الثمرات، احترق مثل شمعة فيترسب ذوى فى ماء أسن، وأسرى عن نفسى وأقول لها: إنى خليفته (أى خليفة حفنى داود) لا خليفة له غيرى. ولكن: هل أقنع بالصبر كالعجائز؟ ألا يجدر بى أنا المغامر بالتهريب أن أغامر بالافتحام؟، ولكن كيف وهو متصدلى مثل كلب الحراسة».

إن هذا التوقف للتأمل والمساءلة ليس إلا «قطعا سرديا» هدفه النظر لنتاج الفعل وأثر التصرف؛ فرغم سهولة مسير حياته كما يظن البعض - فإنه لم ينل ما يرضى تطلعه وطموحه، ويبدو أنه لن يحظى منها بفائدة فى المستقبل. وكيف يطمع فى فائدة ما بينما لم تجن نفسه إلا أمر الثمرات ١؟ ويؤيد ذلك إحساسه بضياح مسعاه - حتى الآن؛ فهو يرى نفسه شمعة تحترق وتتضاءل، وتأخذ بقاياها (أو بقاياها) الذاتية طريقها إلى مجهول لا يعلم به سواه. إن ذوب نفسه المترسبة من الاحتراق تمضى فى ذلك الجهول إلى الماء الآسن الذى لن يلتفت أحد إليه، ولن يحرص أى عابر عليه.

وربما هزته صيحة بأن حفنى داود المعجوز السبعينى - لن يعيش إلى الأبد، فهو

إذن خليفته في المستقبل من حيث إرثه - بعد أن سلمه إدارة الكازينو - لكل شيء. فعليه إذن أن يعتصم بحبل الصبر ويستمسك بسلاسل الاحتمال. ولكن طبيعته الفؤارة المتقدمة دائماً لن تقبل في المستقبل أن يظل موثقاً بهذا الحبل أو بهذه السلسلة إلى الأبد، فلا يقنع بالصبر إلا العجائز. وإذا كان قد غامر بالتهريب في الماضي القريب ولم يضبطه أحد - فإن بمقدرته في المستقبل أن يغامر بالافتحام لإزاحة هذا الغموض المضروب بإتقان حول نور القمر، ولكن كيف له أن يفعل وحفنى داود في حالة تصدّ آتية له مثل كلب الحراسة الشرس؟.

وقد أدى به هذا التصور النوعى إلى اتخاذ قرار بالتقدم خطوة جريئة نحو العالم الخفى لنور القمر، لأنه لن يقبل الانتظار على هذا النحو إلى الأبد، ولأن الحصول على شيء يتطلب السعى إليه. ولأنه قد هباً نفسه إلى ذلك - فإن الفرصة التى لاحت له سرعان ما قبض عليها على هذا النحو: «انتظرت متابعاً عقارب الساعة. اقترب موعد الغناء فاتصلت بالفيلا في التليفون. رد على صوتها:

- أنور عزمى .. ماذا أخركم؟

- لن نأتى الليلة.

- ولكن الجمهور منتظر.

- تصرف ... مع السلامة.

قطعت الخط. وجدتني في دوامة من الابتهاج والانفعال والحيرة. إنه أول حوار يدور بيني وبينها وإن لم تمازجه نبرة طيبة أو كلمة معاملة. أين حفنى داود؟ لم لم يبلغنى بالأمر؟؟ لم لم يرد بنفسه؟ وكان على أن أواجه الجمهور معتذراً عن غياب نور القمر» (١).

فقد دفعته هذه المحاورة المعززة بشذرات من البوح أو الحديث النفسى - دفعته إلى اتخاذ «قرار جرى» وهو الانطلاق إلى شارع أصلان الذى يضم فيلا حفنى داود، أملاً في الالتقاء بنور القمر يقول: «عند منتصف الليل وقفت أمام الفيلا بشارع أصلان. نائمة مغلفة بالظلام ولا بصيص نور فى الداخل .. ترى هل جاءت المعجزة؟ عم يتكشف الستار الأسود؟» (٢).

(١) السابق. ص ٤١.

(٢) السابق ص ٤٣.

وقد تواصل هذا القرار فلم يهن ولم يتراجع رغم علمه بخبر هربها، تاركة (حبنى داود) يواجه وحده الموت. ذلك أنه لم يتصور للحظة أن تغيب عن مجاله نور القمر، ومن ثم شعر أن «الحياة قفراء لدرجة الرعب، لا شيء ولا معنى ولا طعم. وهذا الإحساس المتخلف في الأعماق بالإحباط والحزن وخيبة الأمل» (١). إن هذا الشعور جعله يفكر في مستقبل موقفه من هذه المرأة أو الفتاة: «هل أستطيع أن أواصل الحياة بخواء شامل وقلب معذب؟» (٢). كما جعله يتوقف عن السعى بحسبها عنها، والامتنال لأمر الطبيب ببناء حياة زوجية مستقرة، فتزوج من أرملة محدودة التعليم ومتوسطة الحال وذات ابنة في الرابعة، وخالط مجتمعه الذى كان قد هجره وغاب عنه بسبب «واق الواق»، ونور القمر.

ولكن السارد مالبث أن أراح هذا السرد الآنى بسرد مغاير مكثه من أن يستشرِف ويتأمل مستقبل علاقته بزوجته فائزة. وعلاقته بنور القمر. فرغم تنفيذ قرار الزواج وتعامله مع الواقع الجديد الذى أثمر جنينا أسهم فى تلاشي تجربة نور القمر - فإنه عمد إلى التفكير فى هذا الواقع الذى مازجته بقوة ذكرى نور القمر، على نحو تحول معه السرد الآنى إلى سرد استباقى. يقول: «سرعان ما لمحت مخايل الأبوة، تلقيتها بقلق وحب استطلاع ونوع من السرور، ولكن أسير الحب مازال يرزح تحت أغلاله الصلبة. ثمة شعور بالذنب كدرونى أنى فى الحياة الأخرى سأطلق زوجتى المخلصة لأتزوج من الأخرى. من يدري؟ فلعل زوجتى ترجع وقتذاك إلى زوجها المتوفى أو إلى من يروق لها من الأرواح الخالدة» (٣).

فقد قطع السرد الآنى كما نرى - ليقفز إلى المستقبل فيفكر فيه بنظام لغوى مختلف هو نظام اللقطة البعيدة «Long shot»، وذلك بالصيغة «الاستدراكية»، (لكن) التى أسرعت بتفكيره فى مستقبل علاقته بكل من زوجته فائزة، ونور القمر.

أى أن توظيف السارد للمستقبل هنا أنتج لدى المتلقى إحساساً واضحاً بأن أنور عزمى ما زال مستمرا فى حبه، ومصمما على الإخلاص له، رغم «الغموض

(١) السابق ص ٤٥.

(٢) السابق ص ٤٥.

(٣) السابق ص ٤٧.

المغلق» الذى أحاط هروبها المفاجئ، وما ترتب على ذلك من إحساس بالخيبة والالام، ولذلك برز «توقعه» المستقبلى بانتهاء زواجه الآن فى الحياة الأخرى - أى بعد أن يتوفى الجميع - لاقرانه النهائى بنور القمر، فتعود زوجته الطيبة فائزة إلى زوجها المتوفى، أو تلتقى روحها بروح أخرى.

إن هذا التوجه إلى المستقبل ليس إلا دليلا على شدة تعلقه بنور القمر، ورغبته الخالدة فى احتوائها والاستحواذ عليها مهما تقدم الزمن، ورغم تغير نظام حياته من نظام «أنانى» إلى نظام يشارك فى الحياة الاجتماعية والسياسية. يقول: «ثم خضت تجربة الانتماء السياسى. تجربة مثيرة للعجب عندما يشرع فيها إنسان جاوز الخمسين من عمره بلا انتماء حقيقى.. انغمست فى الزوجية والسياسة. ورغم ذلك ظل الأسير الكامن فى يناضل سلسله» (١).

ويدعم هذا الإحساس بمواصلته إصراره على امتلاكها والاستحواذ عليها أنه عرف - أثناء وجوده فى يبروت ضمن زيارة برلمانية باعتباره عضوا بارزا فى حزب الوفد - عرف عن طريق طريق صديق لبنانى، أن مغنية بياريس من أصل مصرى تدعى نور القمر، اشتهرت بأغانيها الفرانكوآراب التى غطت الآفاق العالمية، وأن مدير أعمالها اللبنانى الأصل يرسم رحلة فنية إلى القارة الأوروبية. فانهطف إلى نفسه وقال: «زلزل قلبى لدى ذكر الاسم بعنف يقظة كاسحة. اندفعت فى مجال التذكر والاستحواذ متحررا من الجاذبية. انقلبت طفلا يلهو باللعب العقيمة والأحلام المتهورة، ويناجى مرة أخرى المستحيل» (٢) وقد أسلمه الانعطاف إلى كتابة رسالة إلى نور القمر: سلمها لإدارة الفندق قبل عودته إلى مصر، أملا فى تسليمها إليها عند حضورها إلى لبنان. جاء نص الرسالة هكذا:

«عزيزتى الفنانة الكبيرة : نور القمر.

هل تذكرين أنور عزمى مدير الواق الواق؟.. لقد جاءتنى أنباء نجاحك فى مكان لم تخطر لى من قبل زيارته، وعند رجل لم أتصور أن أعرفه يوما أو أن يمدنى عنك بخير. وقد سعدت بنجاحك سعادة يعجز القلم عن وصفها، سعادة موصولة

(١) السابق ص ٤٧.

(٢) السابق ص ٤٨.

بتراث قديم من الإعجاب والحب لك فى قلبى. أملى أيتها الفنانة الكبيرة أن تضعى مصر فى أعز مكان من رحلتك الفنية المقبلة، فهى الأصل، وفيها أول قلب نبض بجبك» (١).

فكل من «الإنعطاف إلى الباطن، و«الرسالة المكتوبة» لم يستعد عن مجال رؤية أنور عزمى المستقبلية، من حيث «زلزلة» قلبه بسقطة كاسحة جعلته يهفو إلى «قادم الأيام» بما تحمل إليه من مفاجآت ممتعة أو غير ممتعة، وإلى «إمكان» مقابلتها أثناء رحلتها الفنية المقبلة إلى مصر. لا سيما أن الرد جاء منها هكذا: «وفى مصر تلقيت الرد على عنوانى باللجنة» (٢)، والحق أنه لم يكن ردا بالمعنى المفهوم. كان كارت بوستال تتألق فيه صورتها الخالدة، وعلى ظهره دون بخط اليد.

تحية شكر وتقدير

نور القمر» (٣).

أى أن هذا الرد من نور القمر، قد عمق من مجال رؤيته المستقبلية، فجعله يواصل التقدم نحو الممكن أو المحتمل، حيث يكون «الانتظار» مبرراً، و«التوقع» مسوغاً ومقبولاً. ومن ثم جاء قوله تعليقاً على بهاء الصورة وعذوبتها «سأحتفظ بالصورة ما حييت، ومن يدري؟ ربما رجعت صاحبها ذات يوم إلى مصر للزيارة أو الإقامة. ماذا يعنى هذا بالنسبة إلى؟. لا أدري أيضاً. ولا أحب أن أحسم الموضوع بفكرة محددة لن أجنى من ورائها إلا العذاب. وإذا داخلنى شك ذات يوم فى حقيقة مغامرته العجيبة فما على إلا أن أستخرج الصورة من حافظتى، وعند ذاك تنطرح أمامى الحياة بكل ألوانها المتضاربة وما يندعن مفاتها من جنون مقدس» (٤). لقد قرر أنور عزمى أن يحتفظ بصورة نور القمر طوال حياته فى إطار رؤيته «الاستباقية»، على أساس «توقعه» الالتقاء بها، و«أمله» المستقبلى فى مقابلتها بعد

(١) السابق ص ٤٨ ، ٤٩ .

(٢) يقصد لجنة الحزب.

(٣) السابق ص ٤٩ .

(٤) السابق ص ٤٩ .

النأى القاسى، والسفر الطويل. فرمبا زارت مصر فى أية لحظة، وربما تستقر بها بشكل نهائى فيوزع وقته بين حياته العائلية، والحزبية، والتحرك فى مجالها السحرى الجميل.

وفى ضوء هذه الرؤية فكر فى مستقبل احتفاظه بصورتها ذات التوقيع العزيز، وما يثيره ذلك من عواقب محتملة، ونتائج ممكنة، لن يسلم بسببها من المساءلة والمؤاخظة فيما لو اطلع أحد على هذه الصورة لنور القمر. ولكنه لم يشأ حسم الموضوع فلم يمزق الصورة أو يبعدها عن منزله ومحيط عمله، وإن أوصى نفسه بالحدس. كما أنه فى إطار هذه الرؤية فكر فى احتمال أن يداخله شك فى واقعية تجربته فى مستقبل أيامه، لا سيما أن أحداً لا من أقاربه ولا من أصدقائه ولا زملائه لا يعرف بحبه، ولا يطلع على صورتها التى سيعفظها فى مكان ليس فى متناول الرقباء، ليندمج فى ملامحها الفاتنة، ويتوحد مع ذكرى صوتها الشجى الجميل فى إطار تيار ذكرياته السحرية الحافلة بالمشاعر المتضاربة.

فمن البين أن «الرؤية المستقبلية» التى تمخضت عن حركة السارد (أنور عزمى) - قد حكمها - كما نرى - مزيج من مشاعر مختلفة هى: الترقب، والانتظار، واليأس والأمل، والتوتر والهدوء والإصرار والتراجع. وهذا المزيج قد أنتج حيوية لدى الشخصية الساردة طبعت السرد المستقبلى أو الاستباقى بطابع «الدرامية المؤثرة» التى تتشكل - كما لا حظنا - من عناصر نوعية أربعة :

العنصر الأول هو : «تقديم السرد بضمير المتكلم». وهذا التقديم له دلالاته المؤثرة، من حيث أن المتلقى لهذا النوع من السرد سرعان ما ينجذب إلى السارد ويتفاعل معه، ويصدق ما يطرحه عليه، إذ يعتبره قد اختصه وحده بحديث شخصى، أو بيوح ذاتى يؤثره به السارد على غيره من المتلقين. كما أن المتلقى من جهة أخرى يرى أن هذا السرد الخاص بمثابة جذب له، لأنه يشير بنفسه خاصية «الفضول» - الكاتنة فى نفوس البشر عامة، التى تعنى الرغبة فى الوقوف على ما لدى السارد من أسرار ومعلومات، على أساس أنها خاصة بالكاتب أو المؤلف.

وينسى المتلقى الشغوف حيثئذ بمعرفة ما يظنه له - أن هذه الأسرار ليست له، وإنما هي للشخصية الفنية المخترعة التي يحددها السارد بسرده الفني. وعلى أية حال فإن صيغة المتكلم قد نجحت في تقريب السارد من المتلقى إلى درجة الاندماج، الذي مكّنه من معرفة مستقبل أفعال الشخصية الفنية الساردة، أو ما يصدر عنها من تحركات وإجراءات مستقبلية.

أما العنصر الثاني فهو: «الحوار التوليدي». فقد عقد السارد طائفة من الحوارات التوليدية التي ارتكزت على هدف واحد وهو «الكشف» عن طبيعة شخصية (نور القمر)، والشخصيات الأخرى المجاورة لها أو المتعلقة بمجال تحركها. وقد اشتركت عبارات هذه الشخصيات في إنتاج دلالة موحدة وهي: «الغموض المغلق»، الذي تمكن السارد من كشفه حين سنحت له الفرصة، التي أبدّاها بقراره التخلي عن «الترقب السلبي»، والاتجاه «الإيجابي» المغامر إلى فضّ الأسرار التي تحتوى عليها فيللا حفنى داود العليم برغبته، الواعى بحركته، المتصدى له ككلب حراسة يدافع عن نور القمر ابنة زوجته الراحلة، ومعشوقته. وهو الاتجاه الذي جعله ينحو نحو المستقبل.

والعنصر الثالث هو: «حركية البوح» فالسارد كثيراً ما يوقف تيار السرد الوصفى الأفقى لينعطف بنا إلى دخيلة نفسه، فيرصد ما يجرى بها من أحوال متعارضة، كاليأس من استمرار الغموض حول نور القمر، والأمل في كشفه ورفع الحجب عنها، ومثل التصميم على الاقتحام والتراجع عنه. ثم معاودة التوسل به. وبدعم هذه الحركية: تيار الأسئلة المصاحب لكل بوح يعقده الكاتب أو السارد. وهي أسئلة أنتجت دائماً - الإحساس «بضرورة الاستمرار في المحاولة»، لا سيما أن هذه الضرورة تتوافق مع صلابة شخصية السارد، وحنكتها وجراثمها، وتصميمها على الوصول إلى مبتغاها مهما كلفها ذلك من جهد ومشقة ومعاناة.

العنصر الرابع هو: «التحول الحتمى»، الذي مرت به جميع شخصيات القصة وفي مقدمتها شخصية السارد (أنور عزمى). فتمة تحول في شخصية «حمودة

الجرسون» من التحفظ والصمت إلى التحرر وإبداء مساعدة السارد، وثمة تحول فى شخصية (سنجة الترام) الحارس الشخصى الذى أصر أولاً على عدم الخوض فى أى حديث يتعلق بنور القمر والمسئولين عن واق الوقا، ثم أدلى بمعلومات أفادت السارد وحركتة، وثمة تحول فى شخصية (موسى القبلى) الى بدا صلباً ثم لان وأقر بما يفيد السارد فى الوصول إلى (حفنى داود) الذى التقت عنده «أسرار» ما لبث أن باح بها معرفاً أخيراً بنور القمر. وأخيراً جاء تحول السارد نتيجة لتحولات هؤلاء جميعاً فاتجه إلى العمل على الاستحواذ على نور القمر، رغم هروبها من فيلا حفنى داود، ورغم شهرتها العالمية - مطربة متألقة للفرانكو آراب. ولم يكن احتفاظه بصورتها المزيّلة بتوقيعها إلا دليلاً أكيداً على تحول من التحفظ الحذر إلى الاستعداد للمكاشفة والمصارحة إذا اقتضى الأمر ذلك حين تحضر إلى مصر فى زيارة فنية أو للإقامة الدائمة.

فجميع هذه العناصر قد أشاعت «الحبوية» التى تركز عليها «درامية» السرد الاستباقى. باعتبارها قوة تأثير موجهة إلى متلقى هذه القصة، فتحدث لديه قوى تطهيرية أو شفاءية «ترسى» أحاسيس الوداعة والاطمئنان والاكتراث، وتزيح أحاسيس القلق، والحزنى، واللامبالاة، وغير ذلك من الأحاسيس المناوئة.

وقد عمد الكاتب فى قصة (القتل والضحك) إلى سرد حدثها بصيغة المتكلم، يروى السارد به جريمة قتل ارتكبها وهو فى بيت دعارة نتيجة «حلم ثابت» يطارده: «يلح على فى أوقات الفراغ وما أطولها. حلم خليك بصاحب ثأر تخلقى عن إنجاز مهمته. وهو لا يفارقنى حتى فى ذلك البيت الخلو الذى صادفته ذات يوم ناشدا النسيان ساعة أو بعض ساعة. أجلس إلى جانب المعلمة المتربعة فوق كنية تركية.. وأنفحص بعناية المكان أو بعض معروضاته، أنصفح الوجوه البيضاء، والسمراء، والسوداء. البدينة، والملفوفة، والنحيلة. وهنّ جميعاً على أتم الاستعداد.. وأظننى الحلم القديم بجناح يقطر دما. وبهمسات داعية للخير والفلاح» (١).

(١) القتل والضحك : مجموعة النظم السرى . ص ٢١٠.

فهذا الحلم القديم قاده إلى بيت دعارة، لا لشئ من متعة أو لذة وإنما لتنفيذ «إيحاء» وإملاء بالقتل.. قتل «الحمراء» أو البغى البيضاء النحيلة ذات الشوب الأحمر في لحظة إبدائها الاستعداد الكامل له، والاستسلام التام إليه. «ووقع الاختيار على بيضاء نحيلة لا حول لها، فقلت للمعلمة: «الحمراء»، أى ذات الفستان الأحمر. سرعان ما صرنا وحدنا فى تسليم وسلامة. اقتربت من الفراش بكامل ملابسى يقودنى «الحلم القديم». أعابت الخد والعنق وأغوص فى اللحظة الحاسمة. وبسرعة أطوق العنق الرقيق الطويل بقبضتى. وأشد عليه بكل ما أوتيت من قوة غير متأثر بمقاومة بديها وعنف ركلات قدميها فى الهواء، واستفانة عينيها الجاحظتين، البائسة الملهوفة (كذا) على النجاة. ولم أفك قبضتى حتى سكن كل شئ» سكون الموت» (١).

فجريمة القتل - كما نرى - وقعت عن سبق إصرار وترصد، أى أنه جاء إلى بيت الدعارة وفى نيته قتل واحدة من البغايا. حقا لم يذكر السبب، ولكنه معلوم من إيحاءات «الحلم» الذى ليس حلما منامياً بقدر ما هو تخطيط فردى للتخلص من هذا «النظام» الذى يستمد شرعية وجوده من صمت جهات الأمن، التى لا تتدخل فى عمل أصحاب هذه «البيوت» إلا عند وقوع مخالفة تهدد هذا النظام المسكوت عنه. وهنا ينشأ التساؤل عن حقيقة «الضحية» أو الضحايا اللاتى سيلحقن بها. هل من مجرد فتيات ليل يتم قتلهن وكفى؟ أم أنهن يرمزن إلى «مرض خبيث ضار بجسم المجتمع» يجب التخلص منه أو إزالته حتى يصح الجسم ويتعافى؟ ويبدو أن هذا التفسير الأخير مناسب لمجرى السرد الوصفى الآنى أو المستقبلى - لحركة الحدث المسرود، وطبيعة الشخصية الساردة.

ومن البين أن الذهن المتلقى لهذا «المزيج» من الحلم الرامز، والإجراء الناتج عنه - مثل «حيوية» لبداية الحدث طبعته بدرامية حركية هى هدف الكاتب وغرضه، إذ إنها استدعت مزيداً من «السرد الوصفى الآنى» لتتویر ما يعتمل فى نفس السارد

نجاه جريمة القتل، وللتعرف على مدى حقيقة هذه الجريمة، ونوع إحساس السارد الفاعل، وهل هذه الجريمة حقيقية أم خيالية لا تعدو أن تكون مجرد تمنٍّ أو أمل في إجتثاث نظام البغاء، أو تدمير الكتل المرضية من جسم المجتمع؟ ولذلك عمد الكاتب عن طريق السارد وعلى لسانه إلى سوق صور سردية أربع هكذا.

أما الصورة الأولى، فقد عمد فيها السارد إلى وصف «رد الفعل» لديه عقب وقوع الجريمة يتعلق «بمدى إحساسه» تجاه البغى القتيلة، و«بصلابة أعصابه»، و«بمقاومة إحساسه» المباغت بالضعف الإنساني، و«بثبات قلبه ورباطة جأشه»، و«باعترافه لنفسه» بأن جريمة القتل هذه مدبرة وليست وليدة الصدفة: يقول «وأقف وأنظر وقلبي يلهث في دقات متتابعة. وأرى الموت وهو يضع قناعه فوق الوجود المتهالك، ويرسم على صفحته النائية آى البعد واللامبالاة. وأفكر في النجاة مؤجلاً ما عداه دون عجلة كيلا أثير التساؤل. ونظرت إلى نفسي في مرآة صغيرة في موضع عاكس للفراش والجنّة. وأجهضت قشعريرة اقتحمتني بقوة غير حميدة. وقلت لنفسي ممزياً ومشجعاً: «أديتُ ما كان على أن أؤديه» (١).

يتضح من صورة هذا السرد الوصفى لحال القاتل أنه واجه الجريمة بأعصاب باردة هادئة لا توتر فيها ولا اضطراب، وكأن مرتكب الجريمة شخص آخر سواء، ولم يكن هو إلا مجرد مشاهد غابر لا تعنيه الجريمة في شيء. كما أن قلبه لم يهتز ولم يفعل، ومن ثم شعر بتوازن نفسي لا يجعل من سيره يلاحقه بنظرات الشك والريبة، وليست دقات قلبه المتتابعة نتيجة «خوف أو وجل»، بل هي بسبب إحساسه بالرضا حيث أنجز المهمة بدقة وعلى خير وجه. وحين شدد بصره الجنّة لم يتأثر بل قاوم إحساسه الإنساني بقوة فأجهضه وكتبه. ثم أقرّ بـسوح صامت بدا فيه الإصرار على الجريمة بأن الجريمة حدثت نتيجة قرار يجب أن ينفذ. وقد تم تنفيذه.

إن جزئيات سرد هذه الصورة - كما نرى - ليست ثابتة، بل هي جزئيات متحركة لأنها تطوى على «إجراءات» و«تصرفات» متتابعة خاصة بمراكز الإحساس بالجسم

الإنساني. وقد نجح السارد في «إلغاء» هذه المراكز، وأبطل مفعولها، ليتحول بذلك إلى كائن يخفى إنسانيته بقتاع القسوة واللامبالاة. وجزئيات السرد على هذا النحو قد تضمنت حيوية درامية تؤثر في قدرة التلقى لدى المتلقى، فينشد بدوره المزيد من الصور السردية.

ونتيجة لهذا المطلب جاءت الصورة السردية الثانية التي تبدو في تعقب حركة الفاعل القاتل وهو يغادر المكان بقلب صخري وخطوات ثابتة وملامح غير مبالية هكذا: «ها أنا أمضي نحو الباب. أفتحه. أتركه مواربا زيادة في إبعاد الشبهات. وأسير متمهلاً نحو الباب الخارجى متجاهلاً المكان والحاضرين. وعندما انتهى إلى الطريق النائم فى ليل الصيف أحت الخطى مدفوعاً برغبة طارئة فى الهرب نحو الشارع الرئيسى. وأبلغ «بنسيون ليذا» وسط المدينة فى الهزيع الأخير من الليل. أتناول حبة منوم لا أنعامل معه عادة إلا عند الشدائد» (١).

فهذه الصورة جاءت مساندة لسابقتها من حيث طبيعة السرد الوصفى. فأجزأوه حركية تتعين فى الاتجاه نحو الباب وفتحه لمغادرة الغرفة التي تضم الجثة، كما تتعين فى «حرصه» على إبعاد الشبهة عنه بأن ترك الباب «مواربا»، وفى «تمهل سيره»، و«إظهار تجاهله» للمكان والحاضرين فيه. كما تتعين فى «إسراعه بحث خطاه» هرباً إلى الشارع الرئيسى، ثم وصوله إلى «البنسيون» الذى يقيم فيه، و«تحايله على النوم» بقرص منوم...

فتلاحظ أن أجزاء هذه الصورة، شكلت حيوية للسرد الوصفى أنتجت بدورها إحساساً لدى المتلقى بأن هذا القاتل محترف مأجور لقتل هذه البغى بالذات، وإحساساً آخر بأن هذه القتيلة ضمن سلسلة من البغايا قرر القاتل قتلهن الواحدة تلو الأخرى، وأن البنسيون دليل على أن السارد وفد على المدينة لأداء مهمة أو لتنفيذ قرار أو مخطط تحمله عليه قوة طاغية، ربما تكون «داخلية» أو متعلقة بنفس السارد.. وربما تكون خارجية بأن توكل إليه مهمة الخلاص من هؤلاء البغايا لتحري

(١) السابق ص ٢١٢.

البنية الاجتماعية من الفساد الخلقى، المتمثل في ظاهرة البغاء العلنى والمستتر. فمجيء القاتل السارد إلى المكان، وتنفيذ ما قرره، والانسحاب الهادئ، ثم الإسراع إلى البنسيون، جزئيات متعاقبة تتسم بالحركة، أمدت صورة السرد بدرامية مؤثرة في المتلقى، جعلته يطمح إلى المزيد من المعلومات التى تتبع مصير القاتل والقتيلة.

وقد أورد الكاتب على لسان السارد «الصورة السردية الثالثة» استجابة لطموح المتلقى إلى تزويده بمعلومات تكشف عن حركة القاتل السارد بعد اطمئنانه بالنوم فى فراشه: «صحوت من نومى قبيل الظهر مشتمل الرأس بالكسل والذكريات. طلبت الإفطار ولكنى حسوت الشاى وحده وأنا أقول لنفسى: أنت من الآن فصاعداً قاتل جارى البحث عنه. ترى هل أحل مشكلتى بقوة الإرادة أو أننى أسير من سئ إلى أسوأ؟. وماذا عن حياتى الجديرة بالتأمل فى هذه الساعة الفاصلة الدامية؟» (١). فيظهر من هذه الصورة السردية أنها تدفع بالقاتل إلى الاعتراف لنا عن طريق بوحه لنفسه بأنه «القاتل»، وأنه مطلوب وجارى البحث عنه، فالشرطة لن تدع الجريمة إلا باعتقال فاعلها أو مرتكبها. فهذا الاعتراف مثل جزئية من الصورة انضافت إليها جزئية تالية وهى: تساؤله عن جدوى هذه الجريمة. وكيف أن ارتكابها وغيرها من الجرائم المماثلة ليس إلا «مشكلة» فى حياته يعانى منها. وحلها أو التخلص منها يتوقف على «قوة الإرادة»، وإلا ستوالى الجرائم. ويسير «من سئ إلى أسوأ». وهنا تتجاوز جزئية أخرى وهى «ضرورة التأمل» والتفكير فى مستقبل حركته. ليتيح لإحساس آخر احتمالى بأن ما حدث أمس، وقبله من جرائم ليس إلا مجرد ثمن لزوال الفساد، ورغبة فى اجتثاته، وحلم بتطهر المجتمع منه. فهو كما يقول مجرد «فرد أعد للخيال» (٢)، والتحليق فى أفاق الوهم، والضرب فى سحباته. كما أتاح هذا التأمل إحساساً آخر يوضح أن هذه الجريمة حقيقة وواقع،

(١) السابق ص ٢١٢.

(٢) السابق ص ٢١٢.

وذلك بقوله لنفسه: «غالبًا لم يعرفني أحد من الزبائن المعدودين. هناك لا يسأل أحد عن هويته. ولكن حتما ستحصر التهمة في جريمة يود الجميع أن تندثر وتختفى» (١).

إن هذه الجزئيات بما تحتوي عليه من معلومات وتساءلات وأحاسيس بعضها يتعلق بالواقع والحقيقة، وبعضها الآخر يتصل بالوهم والخيال - تبث في المتلقي إحساسًا بالفضول لمعرفة مصير هذه الجريمة، وكيف سيكشف عنها؟ وموقف شرطة البحث الجنائي من المكان الذي وقعت فيه، وتحديد هوية القاتل المجهول الذي ارتكب جريمة قتل (البغي البيضاء الحمراء) التي اختارها أمام «المعلمة»؟. وهل هو القاتل فعلاً؟ ربما هو. وربما يكون الفاعل شخصاً آخر قام بالقتل عقب مغادرته الهادئة الصامتة دون أن يشعر به أحد.

ومن ثم أوقف الكاتب السرد الوصفي الآتي لتتابع الحدث بصورة سردية، «مستقبلية» على لسان السارد لمعرفة ما يمكن أن يحدث من خلال رؤيته على هذا النحو: «وأنتخيل ما حدث: المعلمة تتساءل عما آخر البنت عن الرجوع إلى الصالة. ترسل في طلبها. إما تفضح صرخة فزع الجريمة، وإما يحبس الفزع في الصدور، ويدفن السر في بشر. في الحال الأولى: ينفض السامر في عجلة ولهوجه ويفر كل إلى حال سبيله. في الحال الثانية يتواصل العمل في أمان. وفي الحالين تفكر المعلمة: كيف تخفى الجثة وتحمي نفسها وعملها من قبضة القانون؟» (٢).

ففي هذه الصورة السردية المعنية بتركيز خيال السارد في احتمال تطور الحدث، وفي مستقبل التصرف عقب اكتشاف الجريمة - في هذه الصورة تتوزع عدة عناصر ضاغطة هي: «التساؤل القلق» الصادر عن المعلمة عن تأخر البنت عن الحضور إلى الصالة، و«التصرف المحتمل أو المتوقع» هل يكون بإعلان مقتل البغي؟ أم بإخفاء

(١) السابق: ص ٢١٢.

(٢) السابق: ص ٢١٢ - ٢١٣.

جنتها، و«مواصلة العمل الآمن» رغم اكتشاف الجريمة، و«تفكير المعلمة الحذر» لتجاوز المسألة القانونية؟.

وقد أحدثت هذه العناصر الضاغطة تأثيرها في نفس السارد، وتدخلت في نمو الحدث، ومضت به إلى غايته المرسومة، حيث عمد المؤلف - عن طريق السارد بالطبع - في ضوء هذه الضغوط - إلى «سرد وصفى آنى» ارتكز على ثلاث قوى.

القوة الأولى هي: «التساؤل الاحتمالي للسارد»، الذى يتعين فى قوله: «الجميع يعملون على طمس أى أثر يمكن أن يؤدى إلى... يتمنون لى السلامة ضمانا لسلامتهم وسمعتهم. أستطيع أن أهددهم ولا يستطيعون. لكن هل تنجح المعلمة فى إخفاء معالم الجريمة؟ ألا يتسرب إليها الخطر من متفد لم يجز لحذرهما فى خاطر؟» (١).

والقوة الثانية هي «الحومان حول مسرح الحادث أو الجريمة»، وذلك لمعرفة أى الحالين تحقق. هل تم الإعلان عن الجريمة، أم أن الإخفاء هو مصير الحادث؟ فحومانه صدى رغبته فى الاطمئنان، ليكمل مشروعه القاتل، فما زال أمامه المزيد من القتل والإلغاء: «تناولت غدائي فى اليلفريد مع مزيد من البيرة والنشوة. وعند هبوط العتمة مضيت فى تاكسى إلى الشارع، وتفحصت البيت وأنا أمر به. وجدته مسربلا فى هدوئه، ورأيت النور يشع فى نافذتين، وكأنما يواصل تقديم خدماته اليومية» (٢).

والقوة الثالثة هي: «التكدر النفسى الناشئ عن إحساسه ببشاعة الجريمة» نتيجة حلم منامى يتعلق بالبنى القتيلة، بدا أنه إفراز طبيعى للقوتين السابقتين: «ولم يكدر صفوى فى الليلة التالية إلا أننى رأيت فى نومى استغاثة الفتاة البائسة وهى تغوص فى الانكسار بين قبضتى. ولكن ذلك كان أهون ما توقعت.» (٣).

فقد تعاونت هذه القوى المترابطة فى تحويل أو استبدال السرد الوصفى الآنى - إلى سرد وصفى استقبالى أو استباقى، حيث عمد الكاتب إلى جعل السارد يفكر فى

(١) السابق ص ٢١٢.

(٢) السابق ص ٢١٣.

(٣) السابق ص ٢١٣.

مستقبل ما بعد وقوع الحادث أو الجريمة تفكيراً متقدماً على هذا النحو: «ونساء ملت عن مستقرها الأخير، أيكون قعر النيل؟ أم مفازة في الصحراء؟ أم مدفناً في باطن حديقة البيت الخلفية؟. سيشارك الجميع في جريمة الإخفاء بدافع الرغبة في النجاة والدفاع عن لقمة العيش، وأفظع من ذلك يُنسى في وقت أقصر من ذلك.» (١).

تفكيره في الجريمة بعد وقوعها دفعه إلى التساؤل عما يكون قد حل بالجثة من احتمالات إخفائها في أماكن متعددة يتوقعها، كما دفعه التفكير: فيها إلى «توقع» أن قاطنى البيت ومديره ابتداء من المعلمة - سوف يجتهدون في عملية إخفاء الجثة لحماة بأنفسهم من مشاق التحقيق، ودفاعاً عن عملهم الذى يعمشون منه، وسوف ينسى الأمر برمته بعد فترة قليلة؛ فقد نسى الناس من قبل أفظع وأشنع من هذه الجريمة.

تفكير السارد على هذا النحو أرسى إحساساً بأنه يعانى من ارتكاب هذه الجريمة رغم تظاهره بثبات أعصابه، وهى المعاناة التى ستقوده إلى اتباع «إجراءات حركية» قد تدبته أو تدفعه إلى السخرية من إجراءات الأمن التى ستفشل حتماً فى التوصل إلى أى دليل للقبض عليه، كما ستدفعه إلى الضحك للتخفيف من هذه المعاناة، أو إلى الانتحار تخلصاً من وقعها على نفسه، ليتحرر من همسه المتنامى، وهو ما أمكننا أن نقف عليه من موجات سردية آتية أوحى إحداها إليه بقتل نفسه. ففى محاوراة له مع مخرج سينمائى شرع فى إخراج هذه القصة التى كان قد رواها فى إحدى جلساته باعتبار أنه ليس طرفاً فيها - فى هذه المحاوراة قال المخرج موحياً له بحل مشكلة معاناة القاتل:

« - وجدنا الخطة المحكمة. اكتشفت الجثة، وقبض على المعلمة، وقرأ القاتل قصته خبراً، فى الجرائد، فقرر الانتحار. ترى مارأيك فى أفضل وسيلة للانتحار؟. - ماذا تقصد؟

- نحن أمام عدة اختيارات، ضع نفسك فى مكانه. فماذا كنت تختار؟.

فازدردت ريقى وقلت:

— أخفها ألما.

فقال ضاحكاً:

— أنت تفكر في نفسك، ولكني أفكر في أمرين. أولاً أشدهما تأثيراً في الجمهور. وثانياً: أصلحهما من الناحية الجمالية للكاميرا! (١).

وعلى الرغم من أن السارد لم يكتشف أمره حتى الآن.. فإن إحساسه بالأمان الذي غمره - جعله يفكر في «تكرار التجربة في بيت جديد» (٢). أي أن تصميمه على تنفيذ جريمته التالية قد يؤدي إلى إلقاء القبض عليه وإعدامه، وقد ينجو منها ولكن ليس إلى الأبد، إلا إذا ضمناً له الاستمرار في العمل من زاوية أن عمله ليس إلا أمنية تتملك حياته، وحلما دائم التردد عليه بأن يخلص البنية الاجتماعية من هذا النوع من الفساد الذي يمثل حقيقة «تضارب في عقل أو أكثر ليل نهار» (٣) حيث «يوجد فاعل أصلى هو أنا، وشركاء هم المعلمة، ومن ساعدها على إخفاء الجريمة، وتوجد الضحية أيضاً. لا يمكن أن تبقى هذه الأشياء مبعثرة إلى الأبد» (٤).

ولم يكن قطع تيار السرد الأنفي في قصة (نصف يوم) (٥)، لحالة الطفل السارد الذي ينتظر آياه أمام باب المدرسة بعد قضائه أول يوم دراسي حافل، ليصحبه إلى المنزل، لم يكن هذا القطع إلا قفزا تجاه المستقبل لمعرفة ما يمكن أن يحدث للحياة بعد أن يبلغ الطفل سن الكهولة أو الشيخوخة.

فقد عمد الكاتب من خلال عين السارد إلى رسم صورة آنية لتفاصيل يوم دراسي كامل على هذا النحو: «مشيت خطوات ثم وقفت أنظر: أنظر ولا أرى. ثم:

(١) السابق ص ٢١٨.

(٢) السابق ص ٢١٧.

(٣) السابق ص ٢١٧.

(٤) السابق ص ٢١٧.

(٥) نصف يوم: مجموعة الفجر الكاذب - مكتبة مصر ط (١) ص ٣٢.

أنظر فتلوح لى وجوه الأولاد والبنات، لا أعرف أحداً ولا أحد يعرفنى، شعرت بأبنى غريب ضائع. ولكن ثمة نظرات اتجهت نحوى بدافع من حب الاستطلاع. واقترب منى ولد وسألنى:

— من الذى جاء بك؟ فهمتُ:

— أيبى . فقال ببساطة:

— أيبى ميت.

لم أدر ماذا أقول له، وأغلقت البوابة مرسله صريحا مؤثرا. أجهدت البعض بالبكاء. دق الجرس. جاءت سيدة يتبعها نفر من الرجال. أخذ الرجال يرتبوننا صفوفًا. انتظمتنا شكل دقيق فى فناء واسع محاط بين ثلاث جهات بأبنية مرتفعة مكونة من طوابق، وبكل طابق شرفة طويلة مسقوفة بالخشب تطل علينا. وقالت المرأة:

— هذا بيتكم الجديد. هنا أيضاً آباء وأمهات. هنا كل شىء يسر أو يفيد من اللعب إلى العلم إلى الدين. جففوا الدموع، واستقبلوا الحياة بالأفراح.

استسلمنا للواقع، وسلمنا الاستسلام إلى نوع من الرضا، وانجذبت أنفس إلى أنفس. ومنذ الدقائق الأولى صادق قلبى من الأولاد من صادق، وعشق من البنات من عشق. حتى خيل إلى أن هواجسى لم تقم على أساس. لم أنصور قط أن المدرسة تموج بهذا الثراء كله. ولعبنا شتى الألعاب من أرجوحة وحصان وكرة. وفى غرفة الموسيقى نرغمنا بأول الأناشيد، وتم أول تعرف بيننا وبين اللغة. وشاهدنا الكرة الأرضية وهى تدور عارضة القارات والبلدان. وطرقنا باب العلم بادئين بالأرقام. وتليت علينا قصة خالق الأكوان بدينه وآخرته ومثال من كلامه. وتناولنا طعاما لذيذا وغفونا قليلا. وصحبونا لنواصل الصداقة والحب واللعب. وأسفر الطريق عن وجهه كله فلم لمحده صافيا كامل الصفاء والعذوبة كما توهمنا، ربما تدهمه رياح صغيرة وحوادث غير متوقعة، فهو يقتضى أن نكون على تمام البقطة والاستعداد مع

التحلى بالصبر. المسألة ليست لهوا ولعبا. ثمة منافسة قد تورث ألما وكراهية أو تحدث ملاحاة وعراكا. والسيدة كما نبتسم أحيانا تقطب كثيرا وتزجر. ويعترضنا أكثر من تهديد بالأذى والتهذيب. بالإضافة إلى ذلك فإن زمان التراجع قد مضى وانقضى ولا عودة إل جنة المأوى أبدا. وليس أمانا إلا الاجتهاد والكفاح والصبر. وليقتنص من يقتنص ما يتاح له وسط الغيوم من فرص الفوز والسرور. ودق الجرس معلنا انقضاء النهار وانتهاء العمل. وتدفتت الجموع نحو البوابة التي فتحت من جديد. ودعت الأصدقاء والأحبة وعبرت عتبة البوابة. نظرت نظرة باحثة شاملة فلم أجد أثرا لأبى كما وعد. انتحيت جانبا أنتظر. طال الانتظار بلا جدوى فقررت العودة إلى بيتي بمفردى» (١).

فقد انطوى هذا السرد الوصفى على تفاصيل اليوم الدراسي الأول لطفل صغير اصطحبه أبوه إلى المدرسة وتركه لينضم إلى تلاميذ في مثل سنه، على أن يعود إليه بعد انتهاء الدراسة. وهى تفاصيل حركية شملت تعريفه بالنظام، والدراسة، والزمانة، والصدقة، والمنافسة المثيرة، والانضباط، والتحكم، والتوجيه، والإرشاد، والصبر، وألوان المعرفة. وذلك في تيار سردى لا يتوقف السارد عند أية معلومة يسوقها، عدا إدراك السارد — بعين الطفل وعقله — عدم حضور والده، وأخذه قرار العودة بمفرده بعد أن انتظره فترة طويلة أمام بوابة المدرسة .

ولكى يحدث الكاتب التأثير المرجو — عمد إلى توظيف صيغة سردية مخالفة تحقق للسرد «حيوية درامية» وهى الصيغة السردية المستقبلية التى تستجلى المستقبل، وتفتح للقارئ باب التوقع والاحتمال: «وبعد خطوات مر بي كهل أدركت من أول لحظة أنى أعرفه. هو أيضاً أقبل نحوى باسمًا فصافحنى قائلاً:

— زمن طويل مضى، منذ تقابلنا آخر مرة. كيف حالك؟ فوافقته بإحناء من

رأسى، وسألته بدورى:

— وكيف حالك أنت؟.

— كما ترى، الحال من بعضه، سبحانه مالك الملك! (١).

فهذا السرد الجامع للوصف — ليس إلا «استشرافاً» للمستقبل الذي يتحدد «بالكهل»، فهو نفسه الطفل الصغير وقد رأى نفسه أو شخصه قد آل إلى الكهولة، كما يتحدد «بالمعنى الكامن» في العبارات المتبادلة. وكلا الأمرين قد أدخلنا السرد بسهولة إلى منطقة الوصف المستقبلى الذى يحدد ملامح وصف السارد بعد أكثر من ثلاثين أو أربعين عاماً. وقد بدأ ذلك فى قول السارد الذى يروى أحد مواقف طفولته: «تقدمت خطوات ثم توقفت ذاهلاً» (٢)، فالتقدم هنا يعنى: تقدمه فى العمر من الطفولة إلى الكهولة أو الشيخوخة، بدليل هذه الصيغة الدالة على الدهشة والتعجب. وما ولى هذه الصيغة من عناصر تفيد أن ثمة تغيراً حاداً قد تم ليس فى «نصف يوم» — بالطبع، وإنما خلال سنوات كثيرة. يقول السارد — الطفل — الكهل: — «رباه! أين شارع بين الجنائين؟ أين اختفى؟ ماذا حصل له؟ متى هجمت عليه جميع هذه المركبات؟ ومتى تلاطمت فوق أذنيه هذه الجموع من البشر؟ وكيف غطت جوانبه هذه التلال من القمامة؟ وأين الحقول على الجانبين؟، قامت مكانها مدن من العمائر العالية، واكتظت طرقاتها بالأطفال والصبيان، وارتج جوها بالأصوات المزعجة، وفى أماكن متفرقة وقف الحواة يعرضون ألعابهم ويبرزون من ساللهم الحيات والشعابين، وهذه فرقة موسيقية تمضى معلنة عن افتتاح سرك يتقدمها المهرجون وحاملو الأثقال. وطابور من سيارات جنود الأمن المركزى يمر فى خلال وعلى مهل، وعربة مطافئ تصرخ بسرقتها لا تدرى كيف نشق طريقها لإطفاء حريق مندلع. ومعركة تدور بين سائق تاكسى وزبون، على حين راحت زوجة الزبون تستغيث ولا مغيث» (٣).

فقد أبدت هذه الصورة السردية المتقدمة فى الزمن المستقبل — ملامح أو وقائع

(١) السابق ص ٣٤.

(٢) السابق ص ٣٤.

(٣) السابق ص ٣٤ — ٣٥.

أو حالات أو مظاهر التغير المكاني، والتحول الأخلاقي التي أمكن للطفل خلال فترة انتظاره لوالده - أمام البوابة - أن يصورها ويتأملها. «فشارع بين الجنائين» الذي عهده في طفولته قد اختفى في المستقبل واكتسحته المباني الضخمة وعجلات السيارات وأقدام المشاة. أي أنه لم يعد لذلك المكان وجوده الهادئ المزهر بتلك النظرة المستقبلية، بحكم الضغط السكاني وسياسة التخطيط العمراني التي تخضع المساحات الخضراء والشوارع للتعديل، أو التحويل، أو الإلغاء، مراعاة للسياسية المرورية، والزحف السكاني المتزايد، كما استشرفت تلك النظرة مستقبل الشارع والمساحات الخضراء التي تحولت إلى طرق فرعية، حيث يكتظ بحركة دائبة ذات صخب وعنف وقسوة. لن تلامس بالطبع هذا الكهل الذي قدر له أن يعيش ويتحرك في هذا المكان الذي شاهده في طفولته. وحيث يشهد هذه المعركة بين سائق التاكسي وزبون لن يتدخل أحد لفضها، رغم استغاثات الزوجة محذرة من جريمة توشك أن تحدث، بينما كانت الصلة في الماضي أثناء طفولته - قائمة على حسن المعاملة، والتحمل والصبر وتقدير الظروف .. فكيف أمكن لهذا التغير الكبير أن يحدث؟! وهذا ما دعا الطفل الذي يرى بعين المستقبل أن يصيح «رباه. ذهلت. دار رأسي كدت أجن» (١).

وقد واصل السارد بعين الطفل - استشراف المستقبل بأن تساءل عن إمكان حدوث هذا التغير في وقت قصير: «كيف أمكن أن يحدث هذا كله في نصف يوم، ما بين الصباح الباكر والمغيب؟» (٢). وقد دفعه ذلك إلى البحث عن جواب لهذا التساؤل عند والده بعد أن يصل إلى البيت، ولكنه يفاجأ بأن بيته أيضاً لم يعد له وجود. «سأجد الجواب في بيتي عند والدي. ولكن أين بيتي؟ لا أرى إلا عمائر وجموعاً» (٣). وهنا يشير الكاتب على لسان السارد إلى أن هذا الطفل قد تحول إلى كهل أو شيخ عجوز يحتاج إلى أن يعاونه أحد لكي يعبر الطريق خشية أن تجتاحه

(١) السابق ص ٣٥.

(٢) السابق ص ٣٥.

(٣) السابق ص ٣٥.

السيارات الكثيرة التي لا يكثر ث قانءوها بمن يعبر الطريق. «وحشت خطاى حتى تقاطع شارعى بين الجنان وأبو خوءة. كان على أن أعبأ أبو خوءة لأصل إلى موقع بيتى، غير أن تيار السيارات لا يريد أن ينقطع. وظلت سارينا المطافئ تصرخ بأقصى قوتها وهى تتحرك كالسلحفاة، فقلت: لئنا النار بما تلهم. وتساءلت بضيق شديد: متى يمكننى العبور؟» (١).

فهذا التغير أو التحول يقترن بحركة الزمن التى لا يمكن لأحد أن يمنع تقدمها ونموها. وما أبصره الطفل فى نصف يومه لا ينكره عقل ولا يرفضه فكر، إذ هو ممكن الحدوء، وذلك لخضوع «المشهد الآئى» أو الحقيقة الآئىة لآتمية التغير، وضرورة التحول التى يتسم بها النظام الحىوى فى عوالم الإنسان، والحيوان، والنبات. ولكن برغم إحساسنا أو تسليمنا بمعقولة تغير هذا النظام الجبرى - فإن مجرد تصويره يبعث فىنا الرهبة لما يصحبه التغير من صدمات نوعية لنفوسنا وعقولنا وعواطفنا. ولذلك وجدنا السارد يصيح: فى باطنه بأن صدمة التحول أو التغير الممكنة فى المستقبل قد تفقده صوابه «رباه.. ذهلت. كدت أجن. كيف أمكن أن يحدث هذا فى نصف يوم...»، ولكن عليه أن يتعامل مع هذه الحقيقة الآتمية.. وأن يسلم بها. ولذلك رأيناه وقد صار شيخا عجوزا بالنظرة المستقبلية، يحنى رأسه الأسيب وهو يتساءل عن إمكانية عبوره الطريق. ويؤكد هذا الواقع المستقبلى اقتراب صبى الكواء منه بعد أن عجز عن العبور بمفرده يقول له وهو يمد ذراعه إليه بشهامة.

- يا حاج... دعنى أوصلك» (٢).

ويبقى أن ضمير المتكلم الذى سرد به السارد الحدث فى قصتى (نور القمر)، و(نصف يوم) وغيرهما - قد أءء فى نفس المتلقى «قابلية التصديق». أو التسليم بما يورءه السارد من حقائق ومعلومات، لأنه يعتبر أن هذا السرد بمثابة حديث أو بوح خاص من السارد يوجهه إليه أو يفصح عنه إليه، اختصه به وحده، بحيث لا

(١) السابق ص ٣٥.

(٢) السابق ص ٣٥.

يشاركه في معلوماته أحد غيره، ولأنه يرضى خاصية «الفضول» لديه على أساس أن هذا التعبير بضمير المتكلم بمثابة «اعتراف» من السارد بما وقع له من تجارب على مستوى الواقع، قبل نقلها إلى هذا الأداء الفني المعين. وهذه النتيجة تربيع المتلقى وترضى فضوله. كما تتوافق مع رغبته في «طموحه» في إشراكه في مجرى الحدث. وهذا وذاك يشكل «درامية» حيوية في صورة الاستقبال أو الاستباق، تؤثر بدورها في المتلقى على نحو سلبى أو إيجابى.

وأما السمة الثانية فهي: «سرد الحدث بضمير الغائب» الذى يتعين توظيفه فى أن سارد الحدث يتحكم فى حركته، ويحيط بوجهة نظر الشخصية الفنية إحاطته بباقي الشخصيات الأخرى، ويعلم بكل ما يتعلق بها، فضلا عن أن السارد هنا يبدو رغم ذلك كأنه محايد فى عرض الحدث وتوجيه الشخصية. وإن كان الإقناع بصيغة الغائب يحتاج إلى قدر كبير من «الجهد»، لكى لا يبدو السارد بها بعيداً عن الحدث أو الشخصية. وعن طريق هذا الجهد يكون «الاقتراب» المرجو الذى يحقق التأثير فى متلقى هذا النوع من السرد.

وقد عبر الكاتب بهذه الصيغة فى إطار ماض أو آنى عن الحدث أو الشخصية فى قصص عديدة مثل أهل القمة، وسمارة الأمير وغيرهما. ولكنه يعمد إلى وقف هذا النوع من السرد ليعبر بسرد مستقبلى أو استباقى، على جهة التبادل أو الانتقال لغرض إحاطى؛ ففى قصة (أهل القمة) (١) يقدم الكاتب السارد الضابط - (محمد فوزى)، المثقل بهموم عائلية، وهموم عمله، وذلك بسرد وصفى على هذا النحو: «مضت حياة الضابط بهمومها الشخصية، وتوفيقها العام. البيت يسوده غالبا التوتر. وقد استغرقت سهام - (ابنة شقيقته الأرملة (زهيرة) وهما مقيمتان معه بشقته الحافلة بزواجه وبناته الثلاث) - استغرقت فى دراستها ولكن فى تعاسة ملحوظة» (١) بسبب تأجيله خطبتها لرفعت حمدى الشاب الفقير الطموح - إلى ما بعد فراغه من البكالوريوس وإعداد نفسه مالياً (٢).

(١) أهل القمة: مجموعة: الحب فوق هضبة الهرم ص ٥٢.

(٢) السابق ص ٧١.

(٣) السابق ص ٦٣.

وقد دفع هذا التقديم الضابط محمد فوزى إلى تفكيره فى مستقبل علاقة سهام بالموقف الحاسم الذى اتخذته بشأن تأجيل هذه الخطبة... وذلك بتعبير يستشرف المستقبل على هذا النحو: «من يدري؟ فقد يتصر الحب فى النهاية، سيجد لسهام عملا فى نهاية العام، وسيضم مرتبها إلى معاش أمها، وربما حقق رفعت حمدى حلمه، وهاجرت الأسرة الجديدة: سهام ورفعت وزهيرة إلى الخارج مجبورة الخاطر، عند ذاك يطمئن على أخته، وتحظى أسرته بالاستقلال، وتستكن أعصاب سناء زوجته، ما أجمل الأحلام اللطيفة للألام» (١).

ففى هذه الصورة السردية الواصفة لمستقبل الحدث أو تصرف الشخصية، أو توقع ما يمكن أن يجرى بالنسبة لسهام، وزهيرة، ورفعت حمدى، - نرى مكوناتها «الدرامية» تتوالى على ذهن الضابط، وهى مكونات تتوافق مع رغبته الدفينة فى إحلال السلام العائلى، والتوازن الأسرى، فهو أولاً وأخيراً مسئول عن زوجته وبناته الثلاث، وعن شقيقته زهيرة وابنتها سهام، كما تتوافق مع رغبته فى استقلال حياته، واستقلال حياة سهام والدتها، حين يتحقق حلمه بسفر سهام للعمل مصطحبة أمها إلى بلد عربى أو أجنبى بصحبة الزوج المتوقع رفعت حمدى.

ولكن أحلامه فى «التغير» إلى الأفضل ما لبثت أن تضاعفت حيث مثل عهد الانفناح «محولاً خطيراً» استر وراءه المهربون واللصوص أمثال (زغلول رأفت) و(زعتى النورى). وقد عكس ذلك قول الكاتب سارداً هذا التحول: «تهبط النقود بلا حساب فى ميدان ليبيا، السماء تمطر هدايا. بالوقاحة تصان الهيبة. طيب، هاقد تغير كل شيء» (٢).

ويقطع الكاتب هذه السردية الآتية، ليدفع بمحمد فوزى الضابط إلى «المستقبل» ليسرد توقعاته، وما تحوى عليه من نتائج ممكنة أو محتملة تتعلق بالحركة التجارية النشطة المريية، وأثر ذلك على مستقبل أسرته وغيرها من الأسر المشكلة للهيبة الاجتماعية: «ستسيطر على الحياة بدل أن تسيطر هى عليك. تتحسن علاقات

(١) السابق: ص ٧١.

(٢) السابق: ص ٨٥.

الكائنات. تستقل سناء بيتها، ثم تنتقل إلى بيت أفضل. يتورد مستقبل أمل، وسهير، ولਿਆ. تغدق البركة على سهام وزهيرة. تنطلق سيارة بالأسرة يوم العطلة. الفضلاء يحلمون بالرزيلة، الأرذال يحلمون بالفضيلة» (١).

فقد أطلق الكاتب له العنان، بأن جعله يستجيب - ولو توهمًا - لحتمية التحول أو التغير الاجتماعي، المستظل بمظلة «الانفتاح الاقتصادي»، فمنى نفسه بأنه في ظل هذا التحول سوف يكون بإمكانه أن يرقى بالمستوى المعيشي لأسرته، حيث ستستقل زوجته سناء بيتها دون دخيل أو ضيف مقيم - عقب انتقالها المنتظر أو المتوهم - إلى بيت آخر بأثاث جديد، بينما ينتظر بناته الثلاث مستقبل ودي مفعم بالثراء. ستفيد من هذا التحول حتما أخته زهيرة، وسهام. وسوف تكون رحلة السيارة بالعائلة في عطلة نهاية الأسبوع - هي المظهر الواضح لهذا التحول، ودليل عليه وإشارة إليه.. ولا يهم أن تتبدل بعد ذلك القيم بأن يحلم الفاضل (مثل الآن) بممارسة الرزيلة، ويحلم الرذل (زعر النورى وأمثاله) بالتحلى بالفضيلة ما دام النهج السائد للنظام الحاكم هو ضرورة تطبيق هذه الحتمية.

وهذا المعنى قصد إليه الكاتب في قصة «سمارة الأمير» (٢). حين عمد إلى تقديم «شلبية» الخادم الطموح ذات الخمسة عشر عاما، التي تعمل في خدمة «باشا» عجوز ثرى وزوجته، فى قصر مليء بالخدم، والسائقين والطباخين، وبأسباب الراحة والسعادة والهناء والاستقرار.

وقد ضمن الكاتب فى إطار شخصية «شلبية» أو «سمارة الأمير» - فيما بعد - معنى «ضرورة التحول» أو التغير الحتمى» ساعد على إبرازه بوضوح توظيف «الصيغة السردية ذات الضمير الغائب»، لا سيما أنه عمد إلى لمس هذا المعنى بمستويين من السرد، المستوى الأول هو: المستوى الخبرى الجامع بين الحاضر والماضى وذلك بقوله واصفا الخادم الصغيره: «وكانت أخلاقها فطرية لا تكاد تتجاوز الحياء، حدثها أمها عن الجنة والنار، وحذرتها الخدامات من الهفوات التى

(١) السابق ص ٨٥.

(٢) سمارة الأمير : مجموعته (الحب فوق هضبة الهرم) ص ١٩٤ .

تقضى على مستقبل البنت» (١).

وهنا يعمد الكاتب إلى المستوى الثانى وهو «المستوى الخبرى المستقبلى» حيث جعل الفتاة الصغيرة تحلم بمستقبل ذى حياة استقلالية، وكيف لا تكون لها مثل هذه الحياة وهى تملك «الطموح» أو التطلع إلى الأفضل، الذى يعين على تجاوز الحاضر الذى مهما تألق بريقه فهى فى النهاية مجرد خادم يمكن فى لحظة طردها أو الاستغناء عنها، أو العبث ببراءتها. يقول الكاتب محدداً ذلك: «مستقبل البنت؟ إذن فحياة السراى غير دائمة، ما هى إلا دار انتقال. المستقبل الحقيقى يقع فى الخارج. ربما فى كوخ كالذى جاءت منه» (٢).

فقد دعاها طموحها وتطلعها إلى فكرة الاستقلال بحياتها، مثل استقلال الباشا وزوجته بقصرهما المنيف، حتى ولو تم ذلك فى كوخ أو منزل متواضع يجمعها بمن تحبه ونهواه. فقصر الباشا أو هذه الحياة الحاضرة ليست — فى نظرها البرىء — سوى جسر تعبره إلى تلك الحياة المشودة. وهذا ما جعل شلبية الخادم — أو سمارة الأمير — تواصل ترجمة هذا الإحساس بالطموح إلى واقع فعلى أثناء «حركة الحدث» فى نموها أو تطورها، بواسطة تلك الشخصية التى عنيت بها حبا وعبثا إلى جانب شخصيات أخرى. وعلى هذا تمضى قصص (الربيع قادم) (٣) و(الحب فوق هضبة الهرم) (٤).

وقد طبق الكاتب نهج وقف السرد الآنى أو الماضى لاخترق المستقبل والتنبؤ بما يمكن أن يحدث فيه — فى قصة (الحب والقناع) (٥)، فلبيب الناطورجى، الذى يعانى من «تسلط» شخصية زوجته القوية (فتحية سليمان) — تتضاعف معاناته بوقائع جزئية، ومواقف حوارية ضاغطة على أعصابه، ومن ذلك الموقف الحوارى الذى دار

(١) السابق ص ١٩٦.

(٢) السابق ص ١٩٦.

(٣) مجموعة الشيطان يعظ ص ٩٧.

(٤) مجموعة الحب فوق هضبة الهرم ص ١٤٦.

(٥) الحب والقناع: (الشيطان يعظ) ص ١٤٥.

بينهما حول موضوعات «العبث والفراغ، والثقافة، والصلاة» (١). وفي نهاية هذا الموقف - يعمد الكاتب إلى سرد الموضوع الأخير (الصلاة) بقوله من خلال عين لبيب: «وخاب عنها وقتا فلم يدر كيف تطرقت إلى موضوع الصلاة، كانت تقول: - يستحسن أن تصلى وأنت صائم. ولو شهر رمضان فقط» (٢). وقد أثاره قولها إثارة أسالت وعيه الذي وصفه المؤلف بقوله: «أليس لديها اهتمامات أخرى؟ ألا تحب أحاديث النساء؟ لم لا يقاوم؟ هل زاده شعوره بالإثم ضعفا على ضعف؟». وعلى الرغم من أنه عقب على قولها الإرشادي بأن تتم معلقا - «فكرة مقبولة» (٣) - بوصف هذا التعليق إيذانا بالتسليم برأيها، ومن ثم انتهاء الشعور المتوتر المصاحب له - على الرغم من ذلك فإن المؤلف جعله يقفز بذهنه إلى «المستقبل».. مستقبل هذه العلاقة الجدلية، فيوظف صيغة سردية استباقية هكذا: «إنها تحكم الحصار حوله، إذا ولي رمضان ستطالبه بالاستمرار في الصلاة، وستذكره حتما بأن الصلاة لا تتفق وشرب الويسكي في ركن الفردوس، وسيجيء الحج في يوم من الأيام. سوف يتضخم الممثل ضاغطا بثقله المتصاعد فوق الشخص الحقيقي السجين» (٤). فقد تقدم الكاتب بالسرد إلى الزمن المستقبل لبيان مستقبل تصرف الزوجة تجاه زوجها، وهو بيان يتعلق بضرورة تخليه عن ممارسة المنكر المحرم (كشرب الخمر). ولكن هذا البيان ما لبث أن كشف أو دلل على أن الزوج الذي سيدعن حتما لذلك - سوف تزداد معاناته، لأن ذلك يعني الاستمرار في ارتداء الوجه الزائف أو القناع الذي يخفي وراءه وجهه الحقيقي، وشخصه المغاير، لفترة زمنية أخرى ربما تطول، فتزداد معاناته وتتضاعف كما نرى في مجرى حدث هذه القصة (٥)، الذي أضاع هذا الاستشراف الاستباقي.

(١) السابق ص ١٧٠ ، ١٧١ .

(٢) السابق ص ١٨٤ .

(٣) السابق ص ١٨٤ .

(٤) السابق ص ١٨٤ .

(٥) السابق ص ١٨٤ .

تعدد أوجه الإعراب في الجملة القرآنية

د . محمد حماسة عبد اللطيف *



للقرآن نمطه الخاص في التركيب، الذي يكمن فيه كثير من أسرار إعجازه، وتعدد وجوه هذا الإعجاز، إذ يجد المتمرس بأساليب العربية، وطرائقها في التعبير أن نمط الجملة العربية في القرآن فريد متميز، وقد حاول العلماء على مر العصور معرفة سر هذا الإعجاز الخالص المتجدد وجهدوا في البحث عن سبله، وانتهجوا في ذلك وجهات مختلفة تختلف باختلاف زوايا النظر (١)، وإن كانت جميعاً ترمى إلى غاية واحدة.

وقد رأي الأكثرون من أهل النظر أن إعجاز القرآن إنما هو من جهة بلاغته، وصاروا «إذا سئلوا عن تحديد هذه البلاغة التي اختص بها القرآن، الفائقة في وصفها سائر البلاغات، وعن المعنى الذي يتميز به عن سائر أنواع الكلام الموصوف بالبلاغة، قالوا إنه لا يمكننا تصويره ولا تحديده بأمر ظاهر فقام به مبانة

* أستاذ النحو والصرف بكلية دار العلوم ، جامعة القاهرة.

(١) انظر ما لخصه السيوطي من وجهات النظر المختلفة في بيان إعجاز القرآن في كتابه «الإتقان في علوم القرآن»، الجزء الثاني من صفحة ١٩٧ إلى صفحة ٢١٢ ط حجازي ١٣٦٠ هـ.

القرآن غيره من الكلام ، وإنما يعرفه العالمون به عند سماعه ضرباً من المعرفة لا يمكن تحديده ، وأحالوا على سائر أجناس الكلام الذي يقع فيه التفاضل فتقع في نفوس العلماء به عند سماعه معرفة ذلك ويتميز في أفهامهم قبيل الفاضل من المفضول منه" وقالوا "وقد يخفى سببه عند البحث ويظهر أثره في النفس حتى لا يلتبس على نوى العلم والمعرفة به" وقالوا "قد توجد لبعض الكلام عذوبة في السمع وهشاشة في النفس لا توجد مثلاً لغيره منه ، والكلامان معا فصيحان ثم لا يوقف لشئ من ذلك على علة"^(١) .

وموقف هؤلاء - برغم ما قيل عنه - يكشف عن إعظام لجلال القرآن وإكبار لأسرار إعجازه ، إذ يستصغرون كل سبب دون إحكام بلاغته ، ولا يجدون فيما يقدم لشرح إعجازه ما يعدل هذه المكانة العليا من البيان المعجز ، وهم يسلمون مع غيرهم بأن نظم القرآن - على تصرف وجوهه وتباين مذاهبه - "خارجٌ عن المعهود من نظام جميع كلامهم ، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم ، وله أسلوب يختص به ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد"^(٢) مصداقاً لقوله - عز وجل - (قُلْ لِّئِنْ اجْتَمَعَتِ

(١) بيان إعجاز القرآن للخطابي : ٢٤ (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن تحقيق محمد خلف الله أحمد ود ، زغلول سلام - ذخائر العرب ١٦) وقد رد الخطابي على هذا المذهب بأنه لا بد أن يكون لهذه المحاسن سبب حاول شرحه في رسالته المشار إليها ، وبألغت الدكتورة بنت الشاطي فرمت أصحاب هذا الاتجاه بالجهل (انظر : الإعجاز البياني للقرآن : ١٢١ دار المعارف بمصر) .

(٢) إعجاز القرآن للباقلاني : ٣٥ (تحقيق السيد أحمد صقر - دار المعارف) .

الْإِنْسُ وَالْجَنُّ عَلَى أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا (١) ولكن هذا لم يمنع الباحثين من مواصلة البحث عن سر هذا الإعجاز وتلمس أسبابه .

والذى أود أن أعرض له هنا مسألة لم يعرض لها أحد من قبل - في مبلغ علمي - على أنها وجه من وجوه إعجاز القرآن ، وهي تعدد أوجه الإعراب في الجملة الواحدة ، ويكون لكل وجه منها - من غير شك - معنى يراد وغاية تقصد .

وأعتقد أنه ليس هناك من يجادل في أن لغة القرآن الكريم "لغة مكتوبة" واللغة المكتوبة تفتقد إلى عنصرين مهمين في تحديد المراد من الحديث المنطوق :

أولهما : ما يلايس الموقف اللغوي من حركات باليد والجسم والرأس وتعبير بالوجه والعين وغير ذلك ، وهذا قد يغنى أحيانا عن ذكر بعض العناصر اللغوية .

ثانيهما : ما يصاحب الكلام المنطوق من علو في الصوت أو انخفاض فيه وضغط على بعض الكلمات دون بعضها أو ما يمكن أن يسمى عنصر "التنغيم" ، والتنغيم يقوم بدور مهم من الحديث المنطوق إذ يكفى - أحيانا - مط كلمة في بيان المراد منها ولذلك تحذف صفتها مثلا ، وقد شرح ابن جني هذه المسألة بعبارة

(١) الآية ٨٨ من سورة الإسراء .

واضحة إذ يقول : "وقد حذفت الصفة ودلت الحال عليها ^(١) ، وذلك فيما حكاه صاحب الكتاب (يقصد سيبويه) من قولهم : سِيرَ عليه لَيْلٌ ، وَهُمْ يَرِيدُونَ : لَيْلٌ طَوِيلٌ . وكأن هذا إنما حذفت فيه الصفة لما دل من الحال على موضعها ، وذلك من التطويح والتطريح والتفخيم والتعظيم ما يقوم مقام قوله : طويل أو نحو ذلك . وأنت تحسن هذا من نفسك إذا تأملت ، وذلك أن تكون في مدح إنسان والثناء عليه فتقول : كَانََ وَاللهَ رَجُلًا ! فتزيد في قوة اللفظ بـ (الله) هذه الكلمة ، وتتمكن في تمطيط اللام وإطالة الصوت بها ، وعليها ، أى : رجلاً فاضلاً أو شجاعاً أو كريماً أو نحو ذلك . وكذلك تقول : سَأَلَنَاهُ فوجدناه إنساناً ! وتمكّن الصوت بإنسان وتغخمه فتستغنى بذلك عن وصفه بقوله : إنساناً سمحاً أو جواداً أو نحو ذلك ، وكذلك إنْ نَمَمْتَهُ ووصفته بالضيق قلت : سَأَلَنَاهُ وَكَانَ إنساناً ونروى وجهك وتقطبه فيغنى ذلك عن قوله : إنساناً لئيماً أو لَحِزًا أو مُبْخَلًا أو نحو ذلك" ^(٢) .

وقد اختلف النحاة في توجيه كثير من الجمل القرآنية ، وعاب بعض المحدثين عليهم هذا الاختلاف ، ولكن النحاة كانوا يحاولون بتوجيهاتهم المختلفة أن يقدموا عدة احتمالات للغة العليا التي تفتقد إلى ملاسبات الحال أو الموقف اللغوى في حال النطق ، فتعدد

(١) مراده بالحال : الموقف اللغوى الذى يكون فيه الحديث وما يصاحبه من ملاسبات حركية وصوتية وغيرها .

(٢) الخصائص لابن جنى ٣٧٠/٢ ، ٣٧١ (ط دار الكتب ١٣٧٤ هـ ، تحقيق محمد على النجار) .

الأوجه الإعرابية في هذه الحال لا يمكن أن يُعدَّ دليلاً على عدم أهمية الإعراب أو على الترخّص في العلامة الإعرابية ، ولكنه تفسيرٌ للغة المكتوبة ، وإسباغ مواقف ملائمة لكل حالة أو وجه من الوجوه .

وتعدد أوجه الإعراب بهذا الفهم ضربٌ من ضروب إعجاز القرآن ودليلٌ على ثراء نصه وخصوبة عطائه وتعدد إشعاعه بحيث تبدو الجملة القرآنية كالماسة المشعة أنى استقبلتها ألقتَ عليها بأضواء .

وفي كثير من هذه الأوجه الإعرابية المختلفة كان النحاة يهتدون بقراءة أخرى ، أو بآية أخرى في موضع آخر ، وقد قرروا "أن القراءة لا تُخالفُ لأنها السُّنَّة" ^(١) ومن المعروف أن "القراء لا تقرأ بكل ما يجوز في العربية" ^(٢) .

وإذا كان فقدان عنصرى ملابسة الحال والتنغيم قد ساعد على القول بتعدد الأوجه الإعرابية فإن منهج النحاة في النظر إلى اللغة أيضاً قد ساعد من جانب آخر على ذلك ، وسوف أجمل هذه الأسباب مع ذكر نماذج من الآيات القرآنية لكل منها .

أولاً : قد يتفق النحاة على أن هناك عنصراً محذوفاً في الجملة ، ولكنهم يختلفون في تحديد هذا المحذوف ، وتتعدد أوجه الإعراب بسبب الاختلاف في تقديره . ومما تعددت فيه الأوجه

(١) الكتاب لمسيبويه ١٤٨/١ (تحقيق عبد السلام هارون ط٠ دار القلم) .

(٢) معاني القرآن للفراء ٢٤٥/١ (ط دار الكتب) .

الإعرابية بسبب الاختلاف في المحذوف قوله تعالى (وإنْ تَخَالُطُوهُمْ فَاِخْوَانُكُمْ) ^(١) حيث ترفع كلمة إخوانكم على تقدير ضمير "فهم" كأنك قلت "فهم إخوانكم" يقول الفراء "ولو نصبتّه كان صواباً ، يريد : فَاِخْوَانَكُمْ تَخَالُطُونَ • ومثله "فإن لم تعلموا آبائهم فإخوانكم في الدين ومواليكم" ^(٢) ولو نصبت ههنا على إضمار فعل : ادعوهم إخوانكم ومواليكم • وفي قراءة عبد الله "إن تعذبهم فعبادك" ^(٣) ، وفي قراءتنا "فإنهم عبادك" ^(٤) • فجواز الرفع والنصب آت من تقدير المحذوف فإن قدرت ضميراً فكلمة إخوانكم خبر مرفوع ، وإن قدرت فعلاً فالضميمة المذكورة مفعول به ، وهنا تكون كلمة (فإخوانكم) جملة فعلية ، وعلى التقدير الأول جملة اسمية ، والمعنى لابد أن يختلف باختلاف التقدير ، ولكن الاختلاف هنا دقيق ولطيف غاية في الدقة واللفظ فإذا كانت الجملة "فهم إخوانكم" فالمعنى أن هذا أمر ثابت مقرر ولا غضاضة فيه • وإذا كانت "فإخوانكم تخالطون" فالمعنى أن لا بأس من استخدام هذه السنة الحميدة مع إخوانكم •

وكتب إعراب القرآن مليئة بهذا النوع من تعدد الأوجه ، وبعضها لم ترد به قراءة كما في الحالة السابقة التي قيست فيها آية البقرة على آية المائدة ، وبعضها الآخر وردت به قراءة أو

(١) الآية ٢٢٠ من سورة البقرة •

(٢) سورة الأحزاب من الآية ٣٣ •

(٣) سورة المائدة ، من الآية ١١٨ •

(٤) معاني القرآن للفراء ١/١٤١ ، ١٤٢ وانظر : ٤٢٥ •

أكثر ، ومن نماذج ذلك قوله تعالى (قالوا معذرةً إلى ربكم)^(١) فقد قرأ ابن كثير ونافع وأبو عمرو وابن عامر وحزمة والكسائي بالرفع (معذرةً) وروى حسين الجعفي عن أبي بكر وحفص عن عاصم (معذرةً) نصبا وهي إحدى روايتين عن عاصم^(٢) يقول الفراء : "وأكثر كلام العرب أن ينصبوا المعذرة ، وقد أثرت القراء رفعها ، ونصبها جائز ، فمن رفع قال : هي معذرة ، كما قال : (إلا ساعةً من نهارٍ بلاغٌ)^(٣) . وقد وجه ابن خالويه قراءتي الرفع والنصب في الآية قائلا : فالحجة لمن قرأه بالرفع أنه أراد أحد وجهين من العربية إما أن يكون أراد : قالوا موعظتنا إياهم معذرةً ، فتكون خبر ابتداء محذوف أو يضمن قبل ذلك ما يرفعه كقوله (سورة أنزلناها)^(٤) يريد : هذه سورة . والحجة لمن نصب أن الكلام جواب ، كأنه قيل لهم : تعظون قوماً هذه سبيلهم ؟ قالوا نعظهم اعتذاراً ومعذرةً"^(٥) .

وهكذا نجد أن النحاة يحاولون أن يرسموا موقفاً لغويًا حيًا بحيث تبدو العلامة الإعرابية فيه مؤدية لدورها الصحيح ، يقول أبو حيان في محاولة منه لبيان ما يدل عليه رفع كلمة (معذرة) ونصبها "وقرأ الجمهور معذرة بالرفع أى : موعظتنا إقامة عذر إلى الله ،

(١) سورة الأعراف ، من الآية : ١٦٤ .

(٢) انظر السبعة في القراءات ٢٩٦ (تحقيق د. شوقي ضيف - دار المعارف) .

(٣) معاني القرآن للفراء ٢٠٥/١ ، والآية من سورة الأحقاف : ٣٥ .

(٤) سورة النور الآية : ١ .

(٥) الحجة في القراءات السبع لابن خالويه : ١٤١ (تحقيق د. عبد المال سالم مكرم) .

ولئلا ننسب في النهي عن المنكر إلى بعض التفريط ، ولطمعنا في أن يتقوا المعاصي ، وقرأ زيد بن علي وعاصم في بعض ما روى عنه وعيسى بن عمر وطلحة بن مصرف معذرة بالنصب أي وعظناهم معذرة ^(١) فالنصب هنا لإفادة تعليل الموعظة وقد قال أبو البقاء العكبري : من نصب فعلى المفعول له أي وعظنا للمعذرة ، وقيل هو مصدر أي نعتذر معذرة ^(٢) فهو إذن مفعول مطلق يؤكد الاعتذار .

ثانياً : أشرت من قبل إلى أن النص القرآني يعد نصاً مكتوباً ، وهو لذلك يفتقد عنصر التنغيم الذي قد يغنى عن بعض الأدوات ، كأدوات الاستفهام على سبيل المثال ، ولما كان القرآن الكريم يعد نصاً مكتوباً فقد حاول النحاة تبين ما تتحمله الجملة القرآنية من دلالات ، ويدخل تحت عنصر التنغيم نغمة الوقف والابتداء ، وهناك مؤلفات مستقلة في هذا المجال أشهرها الوقف والابتداء لابن الأنباري المتوفى سنة (٣٢٨هـ) ومن نماذج ذلك إعراب (والراسخون في العلم) في قوله تعالى : (وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم يقولون ٠٠) ^(٣) - فقد تكون معطوفة على لفظ الجلالة ، وقد تكون مبتدأ خبره (يقولون) يقول العكبري : "والراسخون معطوف على اسم الله ، والمعنى أنهم يعلمون تأويله أيضاً ، و(يقولون) في موضع نصب على الحال ، وقيل

(١) البحر المحيط لأبي حيان ٤/٤١٢ .

(٢) إملاء ما من به الرحمن ١/٢٨٧ .

(٣) سورة آل عمران ، الآية ٧ .

و(الراسخون) مبتدأ و(يقولون) الخبر ، والمعنى أن الراسخين لا يعلمون تأويله بل يؤمنون به^(١) . وقد رجح الفراء الإعراب الثاني مستدلاً بقراءة أبي وعبد الله^(٢) ، ففي قراءة أبي (ويقول الراسخون) وفي قراءة عبد الله "إن تأويله إلا عند الله ، والراسخون في العلم يقولون" . ومما لا شك فيه أن فقدان التنغيم هو الذي دفع النحاة إلى هذا المسلك فقدموا ما يمكن أن تكون عليه الجملة ، ولا شك أن نعمة العطف - في الحديث - تختلف عن نعمة الاستئناف وابتداء جملة جديدة ، ولعل هذا - كما قلت - من إشعاعات النص القرآني ، إذ ينبني على كل وجه معنى مختلف عن المعنى الذي يفيد وجه آخر ، وبتعدد الأوجه تتعدد المعاني ، وبذلك يتيح النص القرآني فرصة للاجتهاد .

ولعل هذه الآية التالية أوضح في الدلالة على ما نحن بصده ففى قوله تعالى "يا أبانا ما نبغى هذه بضاعتنا ردت إلينا"^(٣) قالوا إن (ما) استفهامية ، ويجوز أن تكون نافية^(٤) ولعله من الوضوح بمكان أن نعمة الاستفهام تغاير نعمة النفي ، وهناك في الكتاب العزيز نماذج أخرى كثيرة من ذلك قوله تعالى : "واصبر نفسك مع الذين يدعون ربهم بالغداة والعشي يريدون وجهه ولا تعد عيناك

(١) إملاء ما من به الرحمن للعكرى ١٢٤/١ .

(٢) انظر معاني القرآن للفراء ١٩١/١ .

(٣) سورة يوسف من الآية ٦٥ .

(٤) انظر معاني القرآن ٤٩/٢ وإملاء ما من به الرحمن ٥٥/٢ والبيان في غريب أعراب

القرآن ٤٣/٢ .

عنهم تريد زينة الحياة الدنيا" (١) قد تكون جملة "تريد زينة الحياة الدنيا" في موضع الحال فيكون التقدير : ولا تعد عينك عنهم مريداً زينة الحياة الدنيا . وقد تكون استئنافية وتكون استفهامية حذف منها أداة الاستفهام ، ويكون في هذا من العتب ما فيه إذ يستتكر عليه أن يكون مريداً زينة الحياة الدنيا .

وكذلك في قوله تعالى (ياأيها النبي لم تحرم ما أحل الله لك تبتغى مرضاة أزواجك) (٢) يجوز في جملة "تبتغى مرضاة أزواجك" أن تكون جملة حالية أو جملة مستأنفة استفهامية حذف منها الأداة ، وهذا مما تفعله العربية اعتماداً على نغمة الكلام .

ثالثاً : في العربية كلمات كثيرة لا تظهر عليها علامات الإعراب ؛ ومنها المكنى الذي لا يعرب وهو الضمير : "والمكنى لا يعرب لأن المكنى يضارع المبهم " كما يقول ابن خالويه (٣) ، ومعنى كونه لا يعرب أنه لا تظهر عليه علامة الإعراب ، وإلا فإننا نعربه أى نبين وظيفته النحوية في الجملة فنقول إنه فاعل أو مفعول به أو مبتدأ أو خبر إلى آخره ، ومن ذلك الاسم الموصول ، ويسميه ابن خالويه الاسم الناقص "ولا علامة فيه لأنه اسم ناقص يحتاج إلى صلة وعائد (٤) " وهكذا كل الأسماء المبنية ، وكذلك

(١) سورة الكهف ، من الآية : ٢٨ .

(٢) سورة التحريم ، الآية : ١ .

(٣) إعراب ثلاثين سورة لابن خالويه : ٤٨ .

(٤) السابق : ٥٥ .

الاسم المقصور لا يتبين فيه الإعراب لأن آخره ألف مقصورة ،
والمضاف إلى ياء المتكلم لا علامة فيه كذلك لأن الياء تذهب
بالعلامة^(١) .

ومع خلو هذه الأسماء من علامات الإعراب قرر النحاة أن
بها في الجملة علامات إعرابية مقدرة ، وتقدير العلامة ليس إلا
مراعاة للحالة الإعرابية أو للوظيفة التي تشغلها الكلمة في الجملة
والربط بين هذه الوظيفة وعلامتها الإعرابية ، ومن المقرر أن
تحديد وظيفة الكلمة في الجملة لا يتم إلا بسبب تضافر مجموعة من
القرائن المختلفة من لفظية ومعنوية ، ولذلك يمكن إعراب
الكلمة الخالية من العلامة الإعرابية بحيث لا تظهر فيها العلامة
الإعرابية على الإطلاق ، وإعرابها في هذه الحال لا تقوم به
العلامة ولا تدل عليه ، وإنما الذي يدل عليه فهم قرينة السياق
التي تصب فيها كل القرائن الأخرى ، وقد يقدم النحاة عدة
احتمالات في الجملة القرآنية الواحدة يتقبلها السياق ويستجيب
لها المعنى .

ومن أمثلة ذلك ما قالوه في إعراب قوله تعالى "الم .
ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين"^(٢) " حيث قالوا : إن
"هدى" يحتمل أن يكون في موضع رفع ونصب ، فالرفع من
أربعة أوجه :

(١) انظر المصدر السابق : ٥٤ ، ٧٩ .

(٢) سورة البقرة ، الآية ١ ، ٢ .

الأول : أن يكون خبر مبتدأ مقدر ، وتقديره : هو هدى .

والثاني : أن يكون خبرا بعد خبر ، فيكون (ذلك) مبتدأ
(والكتاب) عطف بيان و (لا ريب فيه) خبر أول ، و (هدى) خبر
ثان .

والثالث : أن يكون مبتدأ و (فيه) خبره ، والوقف على هذا
القول على (لا ريب) .

والرابع : أن يكون مرفوعا بالظرف على قول الأخفش
والكوفيين والنصب على الحال من (ذا) أو من (الكتاب) أو من
الضمير في (فيه) . فإن جعلته حالا من (ذا) أو من الكتاب
فالعامل فيه معنى الإشارة وإن جعلته حالا من الضمير فالعامل فيه
معنى الفعل المقدر وهو استقر^(١) ويتجاوز الزمخشري هذه الأوجه
الإعرابية المختلفة إلى ما يترتب عليها من الفهم والمعنى فيقول :
"والذي هو أرسخ عرقا في البلاغة أن يضرب عن هذه المحالّ
صفحا وأن يقال : إن قوله (ألمّ) برأسها ، أو طائفة من حروف
المعجم مستقلة بنفسها ، و (ذلك الكتاب) جملة ثانية و (لا ريب
فيه) ثالثة و (هدى للمتقين) رابعة ، وقد أصيب بترتيبها مفصل
البلاغة وموجب حسن النظم حيث جئ بها متناسقة هكذا من غير
حرف نسق وذلك لمجيئها متأخية آخذا بعضها بعنق بعض ، فالثانية
متحدة بالأولى معتقة لها ، وهلم جرا إلى الثالثة والرابعة بيان ذلك

(١) البيان في غريب إعراب القرآن لابن الأنباري ٤٥/١ ، ٤٦ ، وانظر إملاء ما من به
الرحمن للمكبري ١٠/١ ، ١١ وقارن بمعنى القرآن للقراء ١/١ ، ١٢ .

أنه نبه أولاً على أنه الكلام المتحدى به ، ثم أشير إليه بأنه الكتاب المنعوت بغاية الكمال فكان تقريراً لجهة التحدى وشداً من أعضاده ثم نفى عنه أن يتشبه به طرف من الريب فكان شهادة وتسجيلاً بكماله لأنه لا كمال أكمل مما للحق واليقين ولا نقص أنقص مما للباطل والشبهة . . ثم أخبر عنه بأنه هدى للمتقين فقرر بذلك كونه يقينا لا يحوم الشك حوله وحقا لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه ، ثم لم تخل كل واحدة من الأربع بعد أن رتب هذا الترتيب الأنيق ونظمت هذا النظم السرى من نكتة ذات جزالة ، ففي الأولى^(١) الحذف والرمز إلى الغرض بالطف وجه وأرشقه ، وفي الثانية^(٢) ما في التعريف من الفخامة ، وفي الثالثة^(٣) ما في تقديم الريب على الظرف ، وفي الرابعة^(٤) الحذف ووضع المصدر الذى هو هدى موضع الوصف الذى هو هاد وإيراده منكرا والإيجاز في ذكر المتقين^(٥) . ولعلك رأيت معنى أن الزمخشري قد حاول أن يرتب معنى على اعتبارات تقسيم هذه الآية إلى تلك الجمل ، مع أن هذه الآية تحتمل أوجها أخرى غير التى ذكرها ، والذى أعان على هذا كله هو أن بها بعض الكلمات التى لا تظهر عليها علامات الإعراب إما لأنها مبنية مثل (ذلك) أو لأنها اسم مقصور مثل

(١) وهى قوله تعالى (الم) .

(٢) وهى قوله تعالى : (ذلك الكتاب) .

(٣) وهى قوله تعالى : (لا ريب فيه) .

(٤) وهى قوله تعالى : (هدى للمتقين) .

(٥) تفسير الكشاف للزمخشري ٢١/١ .

(هدى) ، ونماذج هذا الضرب في القرآن الكريم كثيرة جداً وتجد صداها في كتب التفسير وكتب إعراب القرآن .

رابعاً : في العربية عدد محدود من علامات الإعراب يتوزع على الوظائف النحوية المختلفة ، وبطبيعة الحال لا بد أن نشترك أكثر من وظيفة نحوية في علامة واحدة كاشتراك وظيفة المبتدأ والخبر والفاعل ونائب الفاعل واسم كان وخبر إن في الرفع ، واشتراك المفاعيل الخمسة والحال والتمييز والمندى المنصوب مثلاً في النصب ، ومن هنا لا يمكن القول بأن العلامة الإعرابية وحدها هي التي تحدد المعنى النحوي المعين ، بل لا بد من أن تكون هناك في الجملة وسائل أخرى تعين على تحديد هذا المعنى النحوي ، وهي ما سماها الأستاذ الدكتور تمام حسن^(١) "القرائن" وبسطها على مدى كتاب بأكمله وشرح القول فيها .

وهنا نجد أن اشتراك أكثر من معنى نحوي كالفاعلية والابتداء والخبرية وغيرها في علامة الرفع مثلاً كان مدعاة لتعدد الأوجه الإعرابية في الكلمة الواحدة ، وبخاصة في الجملة القرآنية ، ومن ذلك أننا نجد النحاة في إعراب قوله تعالى "غير المغضوب عليهم"^(٢) "يجيزون في (غير) الجر والنصب ، ويلفت النظر هنا أن الجر علامته واحدة في هذه الكلمة ومع ذلك تتعدد المعاني المرتبطة به يقول ابن الأنباري "فأما الجر فمن ثلاثة أوجه :

(١) انظر : اللغة العربية معناها ومبناها للدكتور تمام حسن .

(٢) سورة الفاتحة الآية ٧ .

أحدها : أن يكون مجرورا على البذل من الضمير في
(عليهم) .

والثاني : أن يكون مجرورا على البذل من (الذين) .

والثالث : أن يكون مجرورا على الوصف (للذين) لأنهم لا
يقصد بهم أشخاص مخصوصة فجرى مجرى النكرة فجاز أن يقع
وصفا له وإن كانت مضافة إلى معرفة^(١) فعدم تحديد المبدل منه ،
وعدم تحديد البدلية من النعتية أجاز هذه الأوجه المختلفة وسوغ
ذلك اشتراكها في هذه الحالة في علامة إعرابية واحدة ، ويبين
الزمخشري ما يترتب من المعنى على كون (غير) بدلا أو صفة
فيقول "غير المغضوب عليهم" بدل من "الذين أنعمت عليهم" على
معنى أن المنعم عليهم هم الذين سلموا من غضب الله والضلال ،
أو صفة على معنى أنهم جمعوا بين النعمة المطلقة وهى نعمة
الإيمان وبين السلامة من غضب الله والضلال^(٢) " وقيل في نصبه
إما أن يكون منصوبا على الحالية أو بتقدير (أعنى) فيكون مفعولا
به أو على أنه استثناء منقطع وقد سوغ هذه الأمور اشتراكها في
علامة إعرابية واحدة ولكل وجه منها معنى يراد وغاية تطلب .

ومهما يكن من أمر ، فإن هذا جانب حاولت أن ألفت النظر
إليه ، وإنى لأعلم أن كثيرين ينفرون من دراسة النحو لأسباب
كثيرة منها هذه الأوجه المتعددة ، ولكنهم لو راضوا أنفسهم عليها

(١) للبيان في غريب إعراب القرآن لابن الأثير ٤٠/١ وانظر معاني القرآن ٧/١ .

(٢) الكشف للزمخشري ١١/١ .

لفقها ، وهي ليست بالعسيرة على كل حال ، وقد بذل النحاة جهدا كبيرا في كل لغة مكتوبة - وكل ترانثا مكتوب - وحاولوا تقديم بديل عن الموقف اللغوى الذى يكون الكلام فيه محوطا بملابسات أخرى تجعل للجملة الواحدة معنى واحدا مقصودا ، أما اللغة المكتوبة - وأخص من بينها القرآن الكريم لأن هذه السمة تكاد تكون خاصة به - فإنها تحتاج إلى توضيح لموقفها ، ولا يتم ذلك إلا ببيان الإمكانيات المحتملة فى أوجه الإعرابية ، وقد قدم النحاة للقرآن الكريم كثيرا من الجهد - ولا غرابة فى ذلك فقد قامت الدراسات اللغوية كلها من أجله - فيما يسمى بكتب مجاز القرآن أو معانى القرآن أو إعراب القرآن أو كشف مشكله الخ ، وليس هناك من فرق بين المجاز والمعانى والإعراب فكلها جهود صادقة مخلصه تحاول الكشف عن بعض أسرار هذا الكتاب الخالد ، ولكنهم لم يشيروا إلى أن هذا الجانب يعد من إعجاز القرآن العظيم (١) .

(١) لا ينقض هذا محاولة عبد القاهر الجرجاني الفذة فى فهم أسرار الإعجاز القرآنى من خلال "النظم" الذى يجعله مرتبطا بمعانى النحو ، فإن عبد القاهر قد تعامل مع الآيات القرآنية على الوجه الذى وردت به فى القراءة المعروفة وعلى الوجه الأظهر فى الإعراب ، ولم يشر إلى أن تعدد أوجه الإعراب فى الجملة الواحدة يعد من أوجه الإعجاز القرآنى ، والذى أود الإشارة إليه أن محاولة عبد القاهر تتعامل مع وجه واحد من وجوه الجملة القرآنية ، وما أقول به إن الجملة التى تحتل أوجها أخرى يعد كل وجه منها جملة معينة تحتاج إلى فهم جديد ، وقد يترتب على هذا الوجه لو ذلك حكم فقهى يتخذ بعض المسلمين أساسا فى التعبد والمعاملة وهذا هو الجانب الذى ألقت النظر إليه وأدعو إلى إعادة بحثه من زوية الإعجاز القرآنى .

- ابن الأنباري (كمال الدين أبو البركات بن محمد بن أبي سعيد الأنباري)

• البيان في غريب إعراب القرآن (تحقيق الدكتور طه عبد الحميد) دار الكاتب

العربي بالقاهرة ١٩٦٩م .

- الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد)

• دلائل الإعجاز ، شرحه محمود محمد شاكر . مكتبة الخانجي .

- ابن جنى (أبو الفتح عثمان)

• الخصائص (تحقيق محمد علي النجار - دار الكتب ١٩٥٢م)

- حسان (الدكتور تمام)

• اللغة العربية معناها ومبناها (الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة

١٩٧٢) .

- أبو حيان (محمد بن يوسف بن علي)

• البحر المحیط - القاهرة مطبعة للسعادة ١٣٢٨هـ .

- ابن خالويه (الحسين بن أحمد)

• إعراب ثلاثين سورة من القرآن - الطبعة الأولى ١٣٦٠هـ دار الكتب

المصرية .

- الخطابي (أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم)

• بيان إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن - تحقيق محمد

خلف الله د. زغلول دار المعارف ط٠ ثانية ١٣٨٧هـ .

- الزمخشري (جاء الله أبو القاسم محمود بن عمر)

• الكشف عن حقائق غوامض التنزيل (القاهرة ١٣٥٤هـ)

— سيويه (أبو بشر عمرو بن قنبر)

• الكتاب (المطبعة الأميرية بولاق ١٣١٧هـ)

— السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر)

• الإنقاذ في علوم القرآن (مطبعة حجازي بالقاهرة ١٩٤١م).

— المعكبري (أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله)

• إملأ ما من به الرحمن (تصحيح وتحقيق إبراهيم عطوة ١٩٦٩

القاهرة)

— الفراء (أبو زكريا يحيى بن زياد)

• معاني القرآن (ج١ تحقيق أحمد يوسف نجاتي ومحمد علي النجار

١٩٥٥، ج٢ تحقيق محمد علي النجار — الدار المصرية للتأليف

والترجمة، ج٣ تحقيق الأستاذ علي النجدي ناصف والدكتور عبد

الفتاح شلبي — الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢م).

— ابن مجاهد (أبو بكر أحمد بن موسى بن العباس)

• السبعة في القراءات تحقيق الدكتور شوقي ضيف دار المعارف ١٩٧٢م

قراءة المسكوت عنه في نص ميسون صقر (رجل مجنون لا يحبني)



د. محمد عبد المطلب *



يتصدر هذا النص من (قصيدة النثر) منطوقة عنواناً بالغ التعقيد والتركيب، متعدد النواتج نتيجة لاعتماده المفارقة بين المنطوقة ومضمومه حتى كاد يتحول العنوان إلى نص قائم بذاته، يحتاج إلى متابعة جزئية وكلية. ومتابعة تتحرك على السطوح، وتغوص في الأعماق، لكن ذلك كله ربما لا يوقفنا إلا على النواتج الأولى، ومن ثم نحتاج المتابعة إلى ملاحقة العنوان في المتن الداخلي، وتدخله المباشر أو غير المباشر في بناء مقارقات النص ودفعها إلى دائرة الشعرية. ومسارات الدلالة في العنوان تأتي متصادمة حيناً، ومتداخلة حيناً على النحو التالي:-

أولاً: إن المفارقة تنعقد في العنوان من جملته الكبرى (رجل مجنون لا يحبني)، لأنها تستدعي بمفهوم المخالفة (امرأة عاقلة تحبني)، وبين المنطوق وهذا المفهوم يحدث صدام مبدئي بين الذات وموضوعها، وهو صدام سيظل متنامياً على طول المتن الداخلي، مع انحصاره في منطقة (الحب) الذي لم يحسم أمره في العنوان، فإذا كان العنوان قد تفاه عن الموضوع. فإنه لم ينه أو ثبته للذات، مما يدخل العنوان - جملته - في إطار (الاحتمال) الذي يسمح بطرح الأسئلة الفارقة للإجابة، وربما كان أهم هذه الأسئلة: إذا كان هذا المجنون لا يحب الذات المتكلمة، فهل كانت هي تحبه؟ أو: هل هو لا يحبها لأنه مجنون، أم لأسباب أخرى؟

ثانياً: من الحوار بين المنطوق والمفهوم ندرك ناتجاً آخر لازماً للعنوان وهو: لو أن هذا الرجل عاقل لأحبنى. أو: إنه لا يحبني لأنه مجنون، أي أن (المجنون) ليس صفة لازمة لزوماً مطلقاً بالنسبة للموضوع، وإنما هو صفة طارئة، تحضر فقط حال رصد علاقته بالذات - في دائرة الحب - فإذا اتجهت العلاقة إلى السلب، حضرت صفة الجنون، وإذا اتجهت للإيجاب؛ غابت الصفة.

ثالثاً: إن المكونات الإفرادية التي تشكل العنوان تبدأ فاعليتها بدال (رجل) نكرة، والنكرة يمكن أن تفيد الإبهام، ويمكن أن تفيد العموم، ومن ثم فإن العنوان يقدم قانوناً حتمياً يصب صفة الجنون على كل الرجال الذين لا يحبون هذه الذات الأنثوية.

(*) أستاذ النقد الأدبي، بكلية الآداب، جامعة عين شمس.

وقد حاولت المتتالية الإفرادية تخصيص عموم النكرة بوصفها (بالمجنون)، لكن المحاولة لم تنجح في هذه العملية الدلالية. لأن (صفة) المجنون أصبحت مكونا من مكونات هذا الرجل بحكم أن (الموصوف وصفته كالشيء الواحد) - كما يقول النحاة- وتظل الصفة لاصقة به. طالما ظل في إطار عاطفته السالبة إزاء الذات. وعلى معنى آخر نقول: إن رفض الرجل للحب. يجعل صفة المجنون فيه أمرا قطريا.

رابعاً: تتفجر مفارقة العنوان -بحدة- من التصادم الحادث بين الإثبات والنفي. إذ يبدأ العنوان بدالين متلاصقين (رجل مجنون) يجمع بينهما (الإثبات)، إثبات المجنون للرجل. ثم يتدخل النفي ليتسلط على الجملة الحافية للفعل والفاعل والمفعول: (يحبني). ويرغم هذا التصادم الذي شطر العنوان إلى طرفين متصادمين، فإن هذا التصادم يقود العنوان إلى مسارات إضافية قد تزيد الصدام ذاته. وقد تشعله، حيث يقول النحاة إن (النفي) يبدأ فاعليته التأثيرية من منطقة الإيجاب. وكأن أصل البنية- قبل دخول النفي- (رجل مجنون يحبني)، ثم دخل النفي على الجملة الثانية فاصلا يحول بين هذا الرجل المجنون وحسب هذه الذات المتكلمة، وهذا الفصل ليس أمراً مؤقتاً. بل إن له طبعية استمرارية. تبدأ من لحظة الحاضر لتستمر إلى الآتي. وهذا بتأثير أداة النفي (لا)، لأن وظيفتها نفي المضارع الحاضر وتخليصه للمستقبل.

خامساً: يزداد الصدام حدة في العنوان بملاحظة حركة المعنى المتفجرة من الدوال المكونة لها. إذ يضم أربعة دوال: (رجل . مجنون . لا . يحبني) حيث يرتبط الدالان الأولان بملاقة (الوصفية) ويكونان وحدة كاملة، ويرتبط الدالان الآخران في وحدة كاملة، لكن الملاحظ أن دال (المجنون) ينجر دلالاته في مسار أفقي للوراء لينطبق على (الرجل)، بينما يتحرك الأثر الدلالي من النفي حركة أفقية -أخضا- ولكنها للأمام، ليتسلط على فعل (الحب) الذي يتسلط - بدوره- على الذات اللاحقة به في (ياء المتكلمة).

سادساً: إن الناتج الدلالي في العنوان لم يكتف بهذا الصدام المتحرك للوراء وللأمام في توليد المفارقة، بل استعان - أيضا- بالبعد المكاني لمكونات العنوان في إعطاء هذه المفارقة طابعاً شمولياً يستغرقه بكل عناصره. إذ تعتمد الصياغة إلى وضع (الرجل) في صدر العنوان. ووضع

الذات المتكلمة في خاتمتها. وما بينهما يمثل فاصلاً صياغياً ومكانياً، يقطع كل صلة محتملة بينهما. وبهذا يستقل الرجل بجنونه بعيداً عن الذات الصالحة للحب أو المهيئة له.

سابعاً: إن هذه النواتج المتعددة للعنوان تزداد وتتنامى بالنظر في مكوناته الإفرادية، حيث جاء الدال (رجل) في مقدمته (نكرة). وهذا الدال بحكم المواضعة يطلق على الرجل عند اكتمال (الرجولة) جسدياً ونفسياً. وبما أن التقيض يستدعي نقيضه ضرورة، فبان (رجل) يستدعي (رجلة) مؤنث رجل. حيث يكون اكتمال الرجولة بالليل الطبيعي (للرجلة). وبما أن الرجل افتقد هذا الميل الداخلي للأُنثى. انتقصت رجولته، ومن ثم جاء (نكرة)، ومع التنكير تدخل المفردة منطقة المفارقة التي تتركز في الدال ذاته، لأن التنكير يفيد التعظيم حيناً. ويفيد التحقير حيناً آخر، ومجيئه في صدر الكلام يوم - بداية بالتعظيم، وتأكيد معنى اكتمال الرجولة فيه. لكن السياق يفرغ الدال من دلالة التعظيم. ويملؤه بدلالة التحقير نتيجة لجنونه من ناحية، وعدم حبه للذات المتكلمة من ناحية أخرى، ويتأكد معنى التحقير بالمجنون الذي يتعلق بغياب العقل أو فساد، فيفقد القدرة على الحب والكره معاً.

ثانياً: أن مجموع المتابعات السابقة قد ارتكزت أساساً على دال (الحب) الذي كان من الممكن أن يكون إطاراً يجمع بين الذات وموضوعها، بل إنه من الممكن أن يوحد بينهما. لكنه أخذ مساراً عكسياً فصل بينهما فصلاً كاملاً كما لاحظنا فيما سبق.

لكن (الحب) ليس الباب الوحيد الذي يمكن أن ندخل منه إلى نواتج العنوان، لأن هناك دالاً آخر مجاوراً له، يمكن أن ينفق ليستحوذ على مهمة إنتاج المعنى، ويصبح هو الباب الشرعي للدخول إلى مجموع النواتج، هو دال (مجنون).

إن المفردات لاكتكتفي بمعناها المعجمي، أو الذي تم التوافق عليه، بل إن الاستعمال يكسبها هوامش ولواحق إضافية تصبح مكوناً أساسياً في دلالتها، بل - في بعض الأحيان - تتغلب تلك الهوامش على المعنى المعجمي، فتلغيه أحياناً، وتعديل منه أحياناً أخرى.

ودال (المجنون) قد لحقته هوامش في الاستعمال العرفي والشعبي نتيجة لبعض الإضافات التي لحقته في اللغة الفصحى. إذ تقول عن معنى (الوله): زهاب العقل والتحير من شدة

الوجد: وفقدان الحبيب^(١) ، وغياب العقل قد أخذ ارتباطا عرفيا بالحب في الواقع الشعبي العام حتى إن الحب أصبح نوعا من الجنون، فيقال: أحبها بجنون. أو أحبت بجنون. ويقال: أنا مجنون بها. أو أنا مجنون به، ونحو ذلك من الصيغ التي وحدت بين الحب والجنون، أو على الأقل- جعلت بينهما قدرا من الاشتراك. ولم يكن الجنون في هذه التعبيرات على سبيل المجاز، بل على سبيل الحقيقة الثابتة التي تؤكد عمق هذا الحب حتى أفقد صاحبه السيطرة على نفسه فصار مجنونا.

وحتى لو افترضنا أن استعمال الجنون في معنى الحب من باب المجاز، فإنه يكون من المجاز الملبت الذي فقد أصل دلالة حتى صار جزءا من الحقائق.

أما الموروث الشعري فقد أطلق صفة (الجنون) على طائفة من الشعراء العشاق وعلى رأسهم قيس بن الملوح الذي أصبح لقبه النهائي (المجنون) أو (مجنون ليلي)، ذلك أن الحب الذي سكن هؤلاء الشعراء قد غيب عقولهم كليا أو جزئيا، وفي حوار بين ليلي وقيس يتجلى تلبس الحب بالجنون. والجنون بالحب عندما تقول له:

أخبرت أنك من أجلى جنتك وقد . . . فارتك اهلك لم تعقل ولم تفق
فرفع قيس رأسه وأنشد:

قالت جنتك- على رأسي- فقلت لها . . . الحب أعظم مما بالمجانين
الحب ليس يفيق الدهر صاحبه . . . وإنما يصرع الإنسان في الحين^(٢)
وعلى أساس هذه العلاقة بين الحب والجنون يمكن اتخاذ دال (الجنون) بابا للدخول منه إلى رحاب العنوان، فوصف الرجل بالجنون - إذن - مساو لوصفه (بالحب)، على معنى أنه وصل في حبه إلى مرتبة الجنون، ومن ثم تأخذ المفارقة - في العنوان - مسلكا إضافيا حيث المفهوم: (رجل مجنون يحبني لا يحبني). أو على معنى أدق: رجل يحبني ويكرهني على صعيد واحد، أي أن النقيضين قد اجتمعا في المحل الواحد، ولا يمكن فك هذا التناقض إلا بمتابعة العنوان وتحولاته الصياغية والسياقية في المتن الداخلي لهذا النص.

^(١) لسان العرب- ابن منظور- طبعة دار المعارف سنة ١٩٧٩. مادة: جوله

^(٢) زهير الأسواق تصعب أسواق المتناقض - دارة الأظافر - للطبعة المأخرة سنة ١٣٩١هـ - ٦٩

تاسعا: إن سؤالا يفرض نفسه بعد هذه القراءة التحليلية للعنوان: هل استطاع هذا العنوان

أن يحدد - على نحو ما- الشخصيتين الحاضرتين فيه: الذات والموضوع؟

يقول النحاة: إن الضمير أعرف المعارف- وقد احتوى العنوان على ضميرين، الضمير الأول

هو ضمير (فاعل الحب). وهو ضمير مستتر، يعود على (رجل)، وأن مرجع الضمير كان

شخصا مبهما غير محدد الاسم. وغير محدد الهوية إلا من صفة (المجنون)، معنى هذا أن

ضميره المستتر في الفعل (يحبني) سوف يظل ضميرا مبهما غير محدد الملامح. وهو ما يدفعنا

إلى الانتظار في منطقة (الاحتمالات) حتى تتكشف شخصية الموضوع في المتن الشعري كله.

والضمير الثاني في العنوان، هو ضمير الذات المتكلمة (يا، المتكلم) اللاحقة للفعل (يحبني)،

فما هو مرجع هذا الضمير المحدد لكيثوته؟ يقول النحاة: إن الضمير يعود إلى أقرب مذكور

وأقرب مذكور هنا هو الدال (رجل). وهو لا يصلح مرجعا للضمير للمغايرة بينهما في التذكير

والتأنيث، ومن ثم فإن الضمير يجاوز حدود جملة العنوان للبحث عن مرجع يصلح له. ولا

مرجع صالح إلا الاسم العلم الذي يسبق العنوان (ميسون صقر). ومن ثم يرتبط بها الضمير،

وتصبح ميسون هي الذات المبدعة والذات المتكلمة على صعيد واحد.

وهذا التوحد بين الذاتين يدخلنا في إشكالية نقدية، لأن المنجز النقدي يفصل بين الذات

المبدعة وإبداعها فصلا حاسما، إذ إن ارتباط النص بمبدعه ارتباط مؤقت في لحظة الإبداع

فحسب. ثم ينفصل النص عن المبدع ليصبح ملكا لقارئه الذي يتجدد مع مرور الزمن.

ثم إن إدماج الذات المبدعة في الذات المتكلمة يدخلنا في متاهة إلصاق تحولات ومواصفات

الذات المتكلمة للذات المبدعة، فكيف؟ وهي تحولات ومواصفات أدخل في دائرة الممنوع

الذي لا يصلح الاقتراب منه صراحة. لكن ماذا يصنع القارئ أمام الحقيقة اللغوية وهي المستند

الشرعي لأي قراءة نقدية؟

(٢)

إن بخنوخ آفاق المعنى في هذا العنوان المركب (رجل مجنون لا يحبني)، يقتضى أن نلاحقه

داخل المتن النصي حال تفككه إلى مفردات مبعثرة في سياقات متباعدة أو متقاربة، وحال

حفاظه على بنيته التركيبية التي جاء عليها في الغلاف الخارجي.

وإذا كان العنوان الخارجي قد انحاز للذات المبدعة عندما وضعها في منطقة الحب، وانتقص من الموضوع الذكوري عندما وضعه في منطقة الجنون، فإن المتن الداخلي قد حافظ على هذا الانحياز على المستوى الكمي وعلى المستوى الكيفي. فعلى المستوى الكمي جاءت الدوال المنتمية للذات المتكلمة عالية التردد، بينما هبط تردد الدالين المنتميين للموضوع.

والدالان المنتهيان للذات هما: (لا - يحبني) حيث تردد دال الحب سبعة وخمسين مرة، أما (لا) النافية، فقد ترددت مائة وتسعا وخمسين مرة، وارتفع تردد حرف النفي يرجع إلى أن فاعليته لم تنحصر في دال الحب، بل انتشرت مع غيرها من الفاعليات الصادرة من أدوات النفي عموماً، والتي بلغ ترددها مائتين وتسعين تردداً، جعلت للسلب حضوراً واضحاً في مجمل النص الداخلي.

وهذا الارتفاع الملحوظ في تردد الدالين المنتميين للذات، يقابله هبوط حاد في الدالين المنتميين للموضوع (رجل - مجنون) حيث تردد دال الرجل ست مرات، ودال الجنون ثلاث مرات، وهذا المؤشر الكمي يعلن صراحة انحياز النص للذات المتكلمة، بوصفها صاحبة الكلمة الأولى والأخيرة فيه.

لقد لاحظنا في تحليلنا للعنوان أنه عمد إلى إحداث فاصل صياغي ومكاني بين الطرفين، بحيث جاء الموضوع في مقدمته والذات في خاتمته، وقد حافظ المتن الداخلي على المبادعة بينهما حتى إن العنوان الخارجي لم يتردد - بنصه - داخل المتن إلا مرة واحدة خلال سياق يستحضر مجموع مفارقات العنوان التي سبق أن رصدناها، ثم أضاف إليها مفارقات أخرى تزيد في درامية السياق، بزيادة التصادمات. ويسط مساحتها الانتشارية.

يقول النص

رجل مجنون

لا يحبني

لا يأبه لذوباني

أنا الشجرة

لست الشجرة^(١)

^(١) ربح هرون لا يحبني - ميسون صقر - طبعة المطبعة العامة للكتاب سنة ٢٠٠١ - ٥٣

ولنا ملاحظات على حضور العنوان في هذا السياق:

الملاحظة الأولى: أنه قد انفكت كتلتا العنوان الرئيسيتان. واستقلت الكتلة الأولى: (رجل مجنون) بسطر. ثم استقلت الكتلة الثانية (لا يحبني) بسطر آخر. وهذا الانفكاك قد أضاف الى العنوان دلالة جديدة. وهي أن تباعد الطرفين في المشاعر قد قطع كل علاقة ممكنة بينهما. حتى ولو كانت مجرد تجاور مكاني.

الملاحظة الثانية: أن العنوان اكتفى بتفريغ الرجل المجنون من عاطفة الحب دون أن يشير الى طبيعة العاطفة عند الذات. وقد جبر حضور العنوان في المتن ماغاب في العنوان. إذ أوضح أن الذات تنوب حبا في هذا الرجل.

الملاحظة الثالثة: أن الذات المتكلمة توحدت (بالشجرة)، وكأنها تقول للرجل: كيف لا تحبني وأنا المرأة الكاملة. ذلك أن دال (الشجرة) دال كثيف الدلالة، وكثافته تأتيه من الموروث الشعبي والأسطوري والعرفاني، حيث تمثل في هذه الموروثات (الإنسان الكامل) بقدرتها على تخصيص نفسها بنفسها، وديمومة خضرتها وإزدهارها، وحتى عندما تذبل أو تموت. فإنها تموت واقفة لا تعرف الانحناء. وربما لهذا عبدا القدماء، وقد جاءتنا أخبار الجاهليين بمعبادة (شجرة غيلان) و(ذات أنواط)، بل إن اللات إحدى معبودات الجاهليين كانت (شجرة) أيضا.

الملاحظة الرابعة: أن الذات بعد أن توحدت بالشجرة. نفت عن نفسها أن تكون (ثمرة) ذلك أن ديمومة الشجرة وكمالها، يقابلها سرعة فساد الثمرة وعطبها. أو سرعة فنائها عندما تصبح طعاما للأكلين، أى أن هذا المجنون لم يدرك الفارق بين المتعة الدائمة في الشجرة، والمتعة المؤقتة في الثمرة. لأنه عاطل عن التفكير الصحيح.

ويعمل المتن الداخلي من علاقته بالعنوان الخارجي، فلم يعد يستدعيه بنصه، وإنما يلجأ الى محاورته، حيث تحضر بعض مفردات العنوان خلال الحوار لشحنها بقدر كبير من المفارقة التي تجمعت في هذا العنوان.

يقول النص:

نتحدث كخصمين

أقول: أستحق أن أحب أكثر

إمرأة تحبك

تستحق أن تحبها أكثر^(١)

في هذه الدقة تتحدد العلاقة بين الطرفين، وهي علاقة تنافر بلغت درجة (الخصومة)، وهذه الدرجة تكاد تكون تلخيصا لمجموع تصادمات العنوان، لأنها تضع (الرجل المجنون) في جانب، و(المرأة غير المحبوبة) في الجانب الآخر، لكن يلاحظ حرص النصبة على تحجيم هذه الخصومة، أو الانتقاص منها بإدخال (كاف) التشبيه التي تحول الخصومة من علاقة أساسية إلى علاقة طارئة بالمشابهة، لا يمكن أن تلغى أصلا العلاقة المفترضة بينهما، وهي علاقة (الحب). لقد وقفت الذات تتأمل هذه العلاقة الطارئة باستخدام الفعل (أقول) الذي يكشف عن دواخلها النفسية المتحيرة، ويبدو من هذه الدواخل أن الذات تعجب من هذا الرجل لا لأنه لم يحبها أصلا، وإنما لأنه لم يحبها الحب الذي يوازي حبها له. ومعنى هذا أن ناتج العنوان قد تم تعديله من (رجل مجنون لا يحبني) إلى (رجل مجنون لا يحبني بقدر حبي له).

وقد يتوقف استدعاء العنوان. وتتوقف محاورته، لكن توابعه تظل فاعلة في المتن الداخلي بما يعطى لهذا العنوان امتدادا مضرا في كل مناطق المتن، ومن ثم تستمر تعديلات نواتجه، إما بالزيادة وإما النقص، وإما بالتوضيح والتفصيل.

لقد لاحظنا كيف أن الحوار مع العنوان قد كشف عن طبيعة الحب الذي بين الطرفين، وأنه غير متوازن، أو لنقل: إنه قوى متدقق من جهتها، وفاتر بارد من جهته، وهذا ما يمكن أن نلاحظه في بعض توابع العنوان في قول الذات المتكلمة:

حين تمر أمامي

يرشح ظلي عليك

أنعكس يحناني فوق غيبتك

لكنك لا تحبني

تسمعي

وأذنك في الطريق

تراني

ولا عين مبصرة لديك^(١)

إن التقارب بين الطرفين في الحوار السابق. قد تمت محاصرته بعد كشف متابعة الذات للموضوع وإحاطته بظلمة إحاطة كاملة؛ حيث تتدخل (لكن) لتزيل أي احتمال في أن يبادلها المجنون شيئاً من الحب لأنه منشغل عنها حسياً وعاطفياً. لأنه فاقد للبصر والبصيرة على صعيد واحد.

واهمال المجنون للذات يدفعها إلى إنزال العقاب المناسب له، وهو عقاب لا يمكن الخلاص منه بحال من الأحوال. من حيث تسلط الزمن عليه بكل فاعيته التدميرية. وقد عبر جرير يوماً عن قسوة هذا العقاب الزمني وعدم القدرة على الخلاص منه عندما قال للفرزدق:

أنا الدهر، يقني الموت والدهر خالد . . . فجنني بمثل الدهر شيئاً يطاوله
وتأسيساً على هذا الوعي تتشفي الذات في مجنونها قائلة:

الرجل الذي لا يحيني

تبدلت سحنه مع الزمن

لكن رقتي التي أتباها بها

ستجد مكانها في قلب^(٢)

وتستمر توابع العنوان حاضرة في مجموعة من الهواجس التي تسكن أعماق الذات. وتحركها ذات اليمين وذات اليسار. بين الأمل حيناً. واليأس والقنوط حيناً آخر. حتى إن الهواجس قادتها إلى احتمال أن يكافئها هذا الرجل المجنون بكلمة (الحب) التي سوف تكون لها بعثاً جديداً:

أَمْ إِنِّي أَخْلَقُ فِي إِعْضَادِ الْعَيْنَيْنِ حِينَ تَقُولُ (أَحْبَبُكَ)

^(١) السابق. ٣٠^(٢) السابق. ٥٤

حل قلتها

أم إنني أسمعها في الوهم؟^(٧)

وبرغم الهواجس والشكوك، وبرغم تجاهل المجنون لمشاعرها التي تفيض عليه وحوله؛ وبرغم ذلك فإن الذات تعلن صراحة تمسكها بهذا الحب الذي أدماعها وجرح ظواهرها وبواطنها، وهو تمسك إلى زمن النهاية (الموت)؛ وربما لهذا عدلت الذات من اللقب الذي أسبغته على موضوعها من (رجل مجنون) إلى (حبيبي):

وهو وردتي

أشواكها تدميني

وأنا أحبه (حبيبي)

لكنني أموت

متسممة بشوكه^(٨)

^(٧) السابق: ١٦

^(٨) السابق: ٢٧٨

إن السؤال الذي يفرضه النص على من يقرأه هو: لماذا تتمسك الذات المتكلمة داخلها بحب هذا الرجل المجنون برغم تجاهله لها ورفض حبها له . وكلما اقتربت منه خطوة. ابتعد عنها خطوات؟

إن محاولة الإجابة على هذا السؤال المحير تقودنا الى التأمل في السطر الأول من النص :

أنا منك

ترفعني بأسبابك وحدها^(١)

في هذا السطر تجتمع الذات مع موضوعها خلال إشارتين صياغيتين (أنا) و(الكاف) في منك، وهو اجتماع ينشئ بينهما علاقة البعضية . أنا منك : أنا بعضك الذى تولد منك. حيث تتأكد هذه العلاقة بالسطر الثانى (ترفعنى بأسبابك) أى يربطنى بك علاقة (القربة)، إذ يقول ابن منظور إن من دلالة (السبب) القربة^(٢) وارتفاع الذات الى موضوعها بعلاقة القربة يدفعنا الى متابعة خط دلالي فى المتن له امتداده وانتشاره فى كل الدفقات، حتى إنه استحضّر حقلا صياغيا يضم أربعة وخمسين مفردة، هو حقل (الأسرة)، منها ثمانى عشرة مفردة لدال (الأب). وأربع عشرة مفردة لدال (الأم). وخمس مفردات (للابنة). وباقي مفردات الحقل موزعة على الأخت والزوجة . وزوجة الأب والأقارب والأهل والعائلة . ثم (الابن).

ويلاحظ فى هذا الإحصاء أن حضور (الابن) يساوى عدم الحضور لأنه عندما يحضر يكون حضوره غير شرعى . أو حضور بغير انتماء لأب محدد . ومعنى غياب الابن أن ينحصر الحضور فى (الابنة) الذى أفصح النص عن تعلقها بالأب برغم تشككها فى أنه يبادلها الحب، وربما وصل الشك الى درجة اليقين، وعلى فرض أنه يحبها، فإن مسلكه العام إزاءها لا يوثق هذا الحب . ومن ثم أخذت الذات المتكلمة تتحول فى علاقتها بالأب المفرغ من معنى الأبوة، لتختار لها أبوة مطلقة بدلا من الأبوة المحددة، فهى تارة توسع دائرة الأبوة حتى تصبح (ابنة للزمن) وتارة تدخل الأبوة فى منطقة الظلام الذى يستر الحقائق ويخفيها (ابنة الليل) :

(١) السابق: ١١

(٢) اسطر لسان العرب مادة: سب

أنا ابنة الزمن الذى لا يخصنى

كلما فتحت أبوابى للكلمة

وابنة هذا الليل الذى يكتم أسرارك

التي تخصنى كى لا أبوح بها

إن بحث تبعثرت الأشواق فى الأفق^(١١)

إن تخلى الذات المتكلمة عن الأبوة الطبيعية والشرعية، لم يكن من فراغ، وإنما جاء من فقد الأبوة الشرعية لشروط الصلاحية للأبوة. ورغم أنها كانت تحبه، وتذوب فى حبه لكنها لاتملك القدرة على الإفصاح عن هذا الحب، لأنه تحول الى نوع من (الحب المحرم)، ومن ثم اتجهت فى عملية (إسقاطية) الى مسارين، الأول إحضار شخصية بديلة يمكن أن تحب هذا الأب دون حرج ديني أو عرفي، وتكون شخصية أنثوية بالضرورة.

المسار الثانى: إحضار رجل آخر يمكن أن تحبه وأن تبوح له بكل مشاعرها دون حرج أيضا، شريطة أن يكون شبيها بالأب.

والشخصية البديلة التى سمح لها النص بعقد علاقة مع الأب هى (الراقصة أنديرا)، ولا نكاد نعرف عنها شيئا سوى أن الأب أحبها، وسجل حبه لها فى كتابته عنها، كما أن (الابنة الشاعرة) كتبت عنها أيضا. وهى إشارة أبلغ من التصريح فى هذا السياق .

حيث يقول النص:

تكتب ابنته عن الراقصة

التي كتبت شاعرة أخرى عنها

بألفاظ مثيرة

ودون رأفه^(١٢)

وبرغم أن الراقصة قد حضرت الى رحاب النص لوظيفة إسقاطية محددة، فإن الابنة أفادت بعض الإفاقة وتنبيهت الى أن الراقصة قد اغتصبت بعض حقوقها فى الأب، فظهر غيظها،

^(١١) رجل مهرد لا ينسى: ١٤

^(١٢) السابق: ٢٧

أو لنقل: ظهرت غيرتها من هذه المنافسة الطارئة التي أنتجها الخيال . ثم تحولت الى حقيقة :

أقف بعيدة عن المرقص

عن أنديرا نفسها

أتخيلها في حضن أبي

أحمل غيظي الى أمي

أمي يا أمي

حتى زوجة أبي

لم تنطق - طيلة عمرها - باسمها^(١٣)

ومن تم تعدل الذات المتكلمة من مسلكها إزاء أنديرا، وتسمى لفصلها عن الأب، وتشكك في حب الأب لها، لكن هذا الشك لن ينفى الطاقة الإغوائية في أنديرا وسوف تقوم الذات بتسجيل كل ذلك في (كتاب الأب)

أنديرا ، هل أحبك أبي؟

- أتوقع ذلك -

ألم تحملي في جسدك نارا ؟

إذن سيحبك هو

لأكتب عنك^(١٤)

لقد وصلت النصية الى قدر كبير من المواجهة الصريحة، حيث أعلنت الذات المتكلمة أنها التي كتبت عن أنديرا بوصفها غريمتها في الاستيلاء على حب الأب، بينما كان الظن أنها سوف تكون مجرد بديل لأداء وظيفة مؤقتة. وإذا بالبديل يصبح هو الأصل. وهذه المواجهة الصريحة أتاحت للنص أن يفصح عن كثير من خواص الأب وموصفاتة الحبابية، ففي حوار الذات مع موضوعها خلال تبادل (الصور) تقول له:

أما والدي - فكان مؤتزرا بسيف في خاصرته

^(١٣) السابق ١٤١

^(١٤) السابق ١٤٢

ولم يكن السيف نفسه الذي قتله بعد ذلك^(١٥)

وهذه المصارحة في الوصف الخارجي- والظروف المعلقة لموت الأب، تبينها مجموعة من المواصفات الداخلية الموغلة في معنى الأبوة دون لبس:

برغم قسوته الواضحة

ربما تخذعني تقوسات حنانه الكاذب

ربما انهياره اليومي في التعب

يصطاد رأفتي من أعشاش عالية^(١٦)

وكل هذه القسوة، وكل هذا الحنان الكاذب، وكل انشغاله عنها لم يبلغ بنوتها له؛ بل إنه ظل بالنسبة لها هو العالم بأكمله. ومن ثم تستجديه أن ينصت لها حتى يتحول إلى الصورة الأبوية التي تختزنها في ذاكرتها للأب الحقيقي:

الماضي وراء الأمس

يا أبيت أنت العالم

وأنت فيه كما أراك

اسمعي لأجلى^(١٧)

وإذا فشلت الذات في الحصول على الأب في حياته. فإنها لم تيأس، بل تواصل مسعاها حتى بعد موته:

لماذا أعيش حياتك

أنت مجرد تراب

وأنا لحم يسير على الأرض

ذات مساء

بالرهبة والقسوة

فتحت أيامي وهربت^(١٨)

^(١٥) السابق: ٦٥

^(١٦) السابق: ١٠٥

^(١٧) السابق: ٢٥٣

^(١٨) السابق: ١٨٢

رأينا في المسار الأول للإسقاط إحضار الراقصة أندريا لتؤدي وظيفة حب الأب، أما المسار الثاني، وهو المسار الذي شكل العنوان: وشكل خطوط الدلالة في المتن الداخلي. فهو استدعاء البديل الذي يمكن أن يؤدي وظيفة الأب. ومن ثم يمكن للذات المتكلمة أن تعطيه طاقتها في الحب دون حرج. وشرط البديل (المشابهة) التكوينية، ويبدو أن الشرط كان عسير التحقق:

مراراتي بكيته

ولم أحصل على شبح يشبهك^(١٩)

وعدم الحصول على الشبيه لم يكن مدعاة لليأس. إذ إن الذات مازالت في مسعاها لتفريغ طاقتها العاطفية المخترنة من أجل الأب. والتي لم يتح لها أن تصرح بها، فإذا عز الشبيه، فربما يقتصر البديل:

ليس للندم إذن

إنما للحب

أنسج من تجارك أبا بديلا

وأحبه^(٢٠)

ومع اليأس في الوصول إلى الشبيه أو البديل، تسعى الذات إلى الخلاص من هذا القيد النفسي الرهيب:

يا أُمِّي آفَلت الخيط

إنك ميت

لن ألمس يدك تناديني

يوم مت، ويوم افترقنا^(٢١)

لقد مارست الذات في هذا النص قدرا كبيرا من المغامرة في حب الأب في السر حيناً، وفي العلن حيناً آخر، ويبدو أن هذه المغامرة قد اقترنت بها من المحذور والوقوع في (المحظور)،

^(١٩) السابق ١٨٣

^(٢٠) السابق ١٨٥

^(٢١) السابق ٢٥

ومن ثم لم يعد أمامها إلا دخول منطقة الأسطورة لتحقيق فيها مجموع رغائبها المحظورة ،
فبهذه المنطقة لا تعرف فارقا بين الحرام والحلال. وبين الممنوع والمباح، وفي هذه المنطقة
تتمكن الذات من الإنجاب بالكلام لأن الأب مصاب بالعمق:

سيكون لي ابن شرعى له أب عقيم
وأم لا تحمل في نواياها سوى الشلل الكامل

.....

سيسحب معه صوتي كلما رن في أذني
ستكون له أخت أنجبها على مهل من أحاديثنا اليومية

.....

أما أنت أيها الأب، وبرغم نظريات قتلك
فسأدافع عنك، وسأصورك على حوائط منزلنا
فخا لخوفهم ومحبتهم.^(٢٧)

(٤)

وواضح أن النصية في (رجل مجنون لا يحبني) كانت مرفعة على القيام بعمليات إحلال
وتبديل ، إحلال ذات مكان أخرى، وتبديل موضع بآخر، وهذا الإرغام جاء تحت ضغط
مقاربة النص لمنطقة محرمة (عشق الأب).

وقد احتاج الخروج من هذه المنطقة الخطرة إلى استحضار الأم، للتوحد بها الذات المتكلمة،
وبهذا الاستحضار يزول الحرج، وتغيب الخطورة، لأن وظيفة الأم يسبقها - ضرورة -
وظيفة الزوجة، ومنها يكون الإنجاب الشرعي، ثم تأتي صفة الأمومة.

لكن استحضار الأم للتوحد بها عقد الإشكالية النفسية التي تعانيها الذات المتكلمة، لأن الأم
كانت منافستها في الاستحواذ على الأب شرعيا، ومن ثم فهي مرفوضة - أصلا - من
الذات، إذ كيف ترفضها ثم تتوحد بها.

وتزداد الاشكالية تعقيدا عندما تتسرب وظيفة ثالثة لهذه الأم. هي وظيفة (الدكتاتورية)، لأنها أحالت البيت إلى سجن خائق. ومن ثم أخذ التوحد طابعا انفصاليا. أي أنه يتوحد مع بعض الوظائف، وينفصل عن بعضها الآخر.

ويتحقق التوحد - بالدرجة الأولى - في إطار المكون الإنساني عندما يشارف درجة الكمال، ومن ثم كان المؤثر الصياغي هنا متلبسا - تارة - بركائز واقعية حيث كانت الأم (أسمهرة)، ومتلبسا - تارة أخرى - بركائز رمزية، حيث حضرت (الشجرة) لتجمع بين الذات والأم على صعيد الوصي العرفاني:

أما أمي فكانت تجلس معتدلة

على كرسي شريش مذهب

يذاها على المسنين، كما يليق بأميرة^(١٣)

وفي إطار التوحد خلال وسيط رمزي هو الشجرة، يقول النص:

الأشجار التي كانت أمي في لحظة

كانت جسد في لحظة

كنتها أنا أيضا

أميل مع الريح كأني هي^(١٤)

ويلاحظ أن تحولات الأم بين وجودها الأسطوري ووجودها التنفيذي، قد تغلب فيه الوجود التنفيذي، حيث تضخمت سلطة الإدارة. واستحالت إلى سلطة ديكتاتورية. تحاصر أفراد العائلة في سجن قلبي يعاني فيه الأبناء قسوة السجانة. وفي مقدمة من يعانون (الذات المتكلمة). وفي إطار هذه المعاناة الرهيبة تتداخل الشخوص، حيث تصبح وظيفة (السجان) قسمة بين الأب والأم يتبادلانها في مرحلة مبكرة عندما بلغت الذات خمس سنوات:

قد نحزن ونجرف القلب من الداخل

منذ أعوامنا الخمسة

.....

^(١٣) السابق ٦٤

^(١٤) السابق ٢٢٥

لم أذكر انهيار حياتي بين كفئك

وحين نمت

أيقظني صوت المساجين في بيتنا

صلصلة السلاسل في أقدامهم

ويكاثي الحاد في رثتيك^(٢٩)

لقد كان السجن المنزلي مزدحماً بالقيود المادية والمعنوية، ومزدحماً بالتفاصيل الفردية والجماعية، وقد حضر كل ذلك، أو بعضه في نص ذي عنوان بالغ الدلالة هو (نامي قليلاً). فصيغة الأمر في (نامي) تتحول إلى أمنية داخلية إسقاطية، ذلك أن النوم - في بعض إسقاطاته - يعني الموت، أو هو (الموت الأصغر)، وكأن العنوان قد جسد أمنية مضمرة لإزاحة الأم والجلوس محلها، وبهذه الإزاحة يتحقق للذات أمران. الأول: الخلاص من المنافسة في (حب الأب). والآخر: الخلاص من السجانة وسجنها المنزلي الذي مارست فيه الأم أشكالاً من القهر الجسدي والنفسى على النحو الذي سمعنا عنه في سجون السلطات الديكتاتورية من (عد الأصابع) و(كسر العظام) و(سجن الأحلام) و(تنف الريش) و(زرع الخوف). يقول النص مفصلاً عن كل ذلك:

لم لا تخافين

لقد أفرغت أعواماً عديدة

في هد أصابعنا

وكسر عظامنا بالمطرقة اليومية

.....

أنت تنامين مطمئنة مادامنا هنا

كما لو أنك استطعت

ألا تخرج أحلامنا دون البيت

.....

توهنا ذلك

كي لا نغام لحظة أخرى في الخوف

كي نهرب لأنفسنا

بأجنحة الطيور التي تنفت ريشها^(٢٦)

لقد سبق أن ذكرنا أن وظيفة الأم لا بد أن تسبقها وظيفة الزوجة، وقد ترددت وظيفة الزوجة ثلاث مرات، ثم ترددت بوظيفة طارئة (زوجة الأب) مرتين - أيها - وفي كل هذه الترددات تحضر (الزوجة) في سياق رافض لها، حيث يكون الرفض مبررا بالتكوين الخارجى الشائه، أو التكوين الداخلى الممزق، وقد حضرت الزوجة في نص رامز، فقد الرجل فيه كل صلاحياته الجسدية، وفقدت الزوجة كل صلاحياتها الإنسانية، وعنوان النص يمثل أمنية مضرة تتسلط على عالم الرجولة: (دون ذراع واحدة):

ربما تساعده زوجته

- القبيحة حتما ليكتمل المشهد -

في ارتداء ملابسه

سيرتدي حينها كل شئائهما^(٢٧)

وحتى إذا احتفظت الزوجة بكل حقوق الأمومة، فإنها سوف تكون طريدة البيت، ساكنة عتبه:

أبوك

الرجل الأعمى

الذى أكل السكر وميض عينيه

زوجته التي أخذت من الحياة أوموتها

واستقرت بجانب العتبة^(٢٨)

(٢٦) السابق: ١٧٠ - ١٧٢

(٢٧) السابق: ٨٩

(٢٨) السابق: ٢٩٢

وعلى هذا النحو تحضر (زوجة الأب) فاقدة لمعنى الأنوثة بكل توابعها الإغوائية جسدياً ونفسياً، وفاقدة لقطرة الأنثى في الغيرة على الزوج من منافسة الراقصة أنديراً. لقد أغرق النص في أنثويته، حيث استحضر مجموع وظائف الأنثى الحيانية خلال أربع ركائز نسائية.

الركيزة الأولى: الذات المتكلمة التي استولت على النصبة استيلاء شبه كامل، حيث احتلت مكان (الراوية) الخارجية والداخلية: والراوية الفاعلة والمنفصلة، والراصة والمشاركة، ثم أعطتها النص قدرة إضافية في إدراك الظاهر والباطن، وإدراك ما حضر أمامها وما غاب عنها: ومجموع هذه الوظائف كانت اختيارية، لكن هناك وظيفة لحقت بها ليس لها فيها اختيار، هي وظيفة (الابنة)، فالوظائف الأولى لها فيها حرية الممارسة أو التوقف، بينما الوظيفة الأخيرة وظيفة قهرية، وفي كل هذه الوظائف مارست الذات فاعليتها بدوافع نفسية وعقلية وجسدية حققت لها هذه السيطرة التي أشرنا إليها.

ثم تأتي الركائز الثلاثة التالية في وظائف محددة (الأم) (زوجة الأب) (المشيقة)، وقد أوضحنا أن وظيفة الأم لا بد أن تكون مسبقة بوظيفة الزوجة، وقد تم تلخيص هذه الركائز الأنثوية تلخيصاً عجيباً في نص (رجل مجنون لا يحبني)، حيث جاء الكشف عن تاريخ النوايا الأنثوية على الأرض، بعد أن حققت إغوائيتها في السماء، واختارت الدفقة لها عنواناً يمثل حقيقة حاضرة ونبوءة آتية معاً. ويكاد يكون هذا العنوان الفرعي نصاً مكتملاً في ذاته: (ليس البكاء لأجلك)، حيث يتابع هذا العنوان الأنثى في كل تحولاتها الوجودية حتى لحظة الغياب النهائي خلال لغة موقعة تجميع بين الحدة والنمومة بالانكفاء على (تاء الخطاب) التي ترددت على نحو لاقت يكاد يقودنا إلى منطقة السجع، وهي الصق مناطق النثر بالشعرية:

أقدم لك التحية

أنت حارسه الغواية

والدالة على تشبعك بها وبالحياة

لم أهلك عليك حين ذهبت

أخذت منك مفتاح السعادة

تعلمت سريريا كيف تحيين

كدت تنطقتين : وخطوت

تزوجت

أنجبت

خنت

تزوجت ، طلقت

خدعت وخدعت

أنجبت وعشت

عشت هذه الحياة

حين مت

رفموك عاليا وبكوا

: ليس البكاء لأجلك ، هكذا قلت^(٩)

(٥)

قلنا إن الذات كان لها سيطرة شبه كاملة على نص (رجل مجنون لا يحبني) وهذا القول المرسل يوئفه الإحصاء الذي يرصد ضمير الذات وتردده خلال ضمير المتكلم (أنا) أو المخاطب (أنت) أو الغائب (هي)، وأحيانا يصعد إلى الجماعية (نحن) وقد ترددت هذه الضمائر التي تنتمي للذات المتكلمة ألفا ومائة وتسع عشرة مرة، وبرغم هذا الانتشار الهائل للضمير، فإن الذات لم يرسخ عندها يقين بامتلاك شئ مما يحيط بها، فكل مفردات الواقع داخله في إطار التمني الذي لا يقبل التحقق، أو في إطار الرجاء الذي يعطى مساحة لأمل الامتلاك، والاستثناء الوحيد ليقين الامتلاك، هو امتلاك (الجسد) الذي ضم ثلاثا وثلاثين مفردة وبرغم محدودية المعجم كيا. فإنه غير محدود من حيث الكيف، إذ إن الجسدية في هذا النص قد تضخمت حتى أصبحت حقيقة الوجود المادي والمعنوي، والبشرى وغير البشرى، والبرى والمعنوى. والجميل والقيبح، وبمعنى آخر نقول: إن الحياة على عمومها قد دخلت دائرة الجسد:

ربما تكون الحياة مع كرسى متحرك

مع وهم ما

أُوفتق شق صغير بسكين حادة

في جسد الحياة^(٣٠)

وتلاحق الجسدية منطقة (الشجرة) لتمتص منها رمزيتها في الاكتمال، ثم تواصل ملاحظاتها

الى عالم (الأثنى) لتصل الى (الأم) - ومنها الى الذات المتكلمة:

الأشجار التي كانت أُمى في لحظة

كانت جسدى في لحظة^(٣١)

ومع ملاحظة الجسدية للأنوثة تتأهل لأن تصبح بؤرة الشبق والفوابة:

ليس له ذراهان تعانقان حبيبته

ليقبلها

ولا لتقرأ على جسدها لتفويهاه باللذة^(٣٢)

وينتهى الأمر بالجسد الى أن يصبح مخزناً للذكريات:

ليست الروح المهشمة

ولا الجسد المحشو بالذكريات

نهبصر من خلالهما^(٣٣)

إن الجسد في هذا النص ينفر من حدوده اللغوية والعرفية، بل إنه ينفر من مرجعياته

العرفانية، وهذا النفر أعطاه مساحة واسعة من حرية الحركة خارجياً وداخلياً، فهو دائم

التحول بين التضخم والتضاؤل، والكثافة والشفافية، والسمو والهبوط، والالتحام والانفصال،

والتوحد والتعدد، معنى هذا أن الجسد أصبح مساوياً للحياة، وبرغم ذلك فإنه كان يعجز -

أحياناً- عن استقبال الرغبة المسلطة عليه:

عريك الذي يدهه سوادك

(٣٠) السابق: ١٣٢

(٣١) السابق: ٢٥٥

(٣٢) السابق: ٨٧

(٣٣) السابق: ١٥٣

لم يكن مغرباً

حركت به عصاك وكنيك

انطلقت في الريح من غرفة صغيرة

لم تعرف كيف تسقط رغبة على جسد ضئيل^(٣٤)

وهذا العجز يؤهله لمقاربة دائرة الفناء والتلاشي:

أنت تجثم باللوم على صدرى

وتعرف أنك قادر على إصابتي

وإن جميع البشر يقتاتون على فناء أجسادهم^(٣٥)

ومع مقاربة الجسد لدائرة الفناء تسعى الذات للتحايل عليه وإخضاعه لإمكانية الاستبدال على نحو اختياري:

لا أبدل جسدى بظل يطأ سماء قريبة

لا أغادر المكان

المكان جوهر الألم^(٣٦)

بل يصل الاستبدال الى التنكر له تحت شروط محددة وأولها شرط سقوطه:

أهرع لهذا الجسد

وحين يسقط

لا أعرفه^(٣٧)

ويصل التحايل على الجسد الى نزوته عند إدخاله دائرة الأسطورة وتحويله الى طاقة سردية بوصفه كائناً من كائنات (ألف ليلة وليلة):

أنا هنا فراشة متيبهة

بلا لسان

وجسدى الآن

(٣٤) السابق: ١٥٠

(٣٥) السابق: ١٨٤

(٣٦) السابق: ٢٩

(٣٧) السابق: ٢٨٥

ومنذ ولدت

في ألف ليلة وليلة^(٣٨)

إن انتماء الجسد الى عالم ألف ليلة قد حياً للذات الحالة في الجسد مدداً من قدرات شهرزاد. وهي القدرات التي أتاحت لها الغلبة على شهریار وسيفه المسلط على رقاب (الأنثى)، ولم تكن هذه القدرات إلا هذا (الكلام) السردى الذى لا يعرف التوقف أو الانتهاء. معنى هذا أن الذات تمارس فعاليات شهرزاد بمحاولة التغلب على مجموع السلطات القهرية التي أحاطت بها (بالكلام) أيضاً. سواء أكانت السلطات داخل الأسرة متحركة بين الأب والأم. أم تجاوزت عالم الأسرة إلى العالم الخارجى الذى تجسد فى (رجل مجنون لا يحبها) ولاشك أن انتماء الجسد لعالم ألف ليلة قد هبأه لأن يكون - على نحو من الأنحاء- مسكناً للرقبات السرية، والأمنيات المحرمة:

حين أعود

أختبئ تحت ملأى

أنام دون ولع كبير

باصطياد أحلام لا تلائمنى

أبحث فى يدى عن عشبة صغيرة تنبت

بمحاذاة جدار مهدم

أدخل بيتاً

كأننى سكنته منذ ولدت

وتحت الملاة

سأملك حرية لن يرانى معها أحد^(٣٩)

إن نص الجسد فى (رجل مجنون لا يحبني) يوقفنا على عالم فريد. وتقرده فى كثافة إسقاطاته، وتعدد رموزه وأقنعت، ثم اتساع شحطاته واندفاعاته فى كل اتجاه. حتى كان

^(٣٨) السار: ١٧٥^(٣٩) السابق ٧٤، ٧٥

من الصعب إخضاعه لمنطق محدد، أو محاصرته فى مسلک بعينه. إنه جسد من نوع خاص. جامع لخواص الجسدية فى الموجودات، ومفارق لها فى الآن نفسه.

(٦)

لقد اتضح من القراءة- أن الذات لم تمارس قانون الامتلاك إلا على (الجسد) بكل تحولاته المتوافقة والمتضادة؛ وفى الوقت نفسه. فإن الذات فقدت جانباً كبيراً من حريتها فى مواجهة العالم، ولم يتبق لها إلا منطقة واحدة، يسمح لها فيها بممارسة حريتها كاملة. هى منطقة (الموت) التى استحضرتها الى النص خلال حقل صياغى مكون من أربع وأربعين مفردة، ولا يكاد يفلت من الموت شخصية من الشخص الوافده الى نص (رجل مجنون لا يحبنى). حتى إنه طال الذات المتكلمة نفسها ثم لاحق أفراد الأسرة من الأب والأم والزوجة: ومع الأقارب يطول الموت الأصدقاء:

فى الشتاء

وبعد موت الأقارب والأصدقاء

وبعدك يا حبيبى

يصبح الشارع المأزوم بى

ليلا أخيراً^(١٠)

لقد تحول الموت - فى هذا النص- من حالة فردية الى حالة جماعية تمارسها الذات بكامل حريتها، دون أن تقتصر الممارسة على الموت فى تحولاته العرفانية التى تربطه بالداخل النفسى، ثم تجعل منه مرحلة من مراحل الحياة؛ فقد كان الموت فى النص ذا طابع شمولى يستوعب أشكاله الجسدية والنفسية: وألوانه، فهو الموت الأبيض عندما يكون الموت طبيعياً، وهذا هو السائد فى النص، وهو الموت الأحمر، عندما يكون خلال القتل. وهذا غير السائد، لكن غير السائد قد تسلط على (الرجل المجنون):

يا الذى أطعنى من خبز محبته

بحثت عن مأوى

قلت : اقتليه داخلك وانج^(١١)

كما تسلط على الأب :

أما أنت : أيها الأب ، وبرغم نظريات قتلك

فسأدافع عنك ، وأسأورك على حواشئ منزلنا^(١٢)

ثم تسلط على الزوجة الخائنة :

ليس مهانة أن تعود الى البيت منعما

بعدما مشطت بذاكرتك الحديقة

لم تأت بهر تقال

ولا بهزوجة خائنة تقتلها في نومك^(١٣)

لقد أحست الذات بامتلاك حريتها المطلقة في ممارسة الموت بوصفه عملية اختيارية توقعه

بنفسها إذا شاءت ، وتوقعه بسواها إذا أرادت ، لكن ماذا تصنع الذات إذا واجهت الموت

بوصفه عملية قهريه ليس لها فيها إختيار؟

إن المواجهة سوف تكون غير متوازنة حتما ، ومن ثم سعت الذات للخلاص من هذا القدر

الحتمي بالدخول في مجموعة من التحولات التي إذا لم تساعدها في الإقلاص من الموت ،

فإنها - على الأقل- سوف تؤخره الى أطول مساحة زمنية ممكنة.

وقد بدأت الذات تحولاتها في مرحلة مبكرة: مرحلة الطفولة التي حددها النص بخمس

سنوات حيث رافقها المذاب في هذه السن المبكرة:

كان العذاب أننى طفلة ، وأنت الوجود

كان الوعي لحظتها غشا ، والحشيش أخضر

لم أحتمل قسوة الفهم^(١٤)

(١١) السابق: ١٩

(١٢) السابق: ٢٣٧

(١٣) السابق: ٩٤

(١٤) السابق: ٢٠٦

ومن زمن الطفولة تصعد الذات الى زمن المرأة. لكنها لم تصعد لهذا الزمن إلا بعد الخلاص من ذاكرة الطفولة بكل محتوياتها من البراءة والسذاجة. لتلج عالم الأنثى القادرة على التلون الداخلي والخارجي:

قلبي يستند على الأسى

رميت ذاكرتي

والقطن والحنان

في العروسة

صفائري في المدرسة

فقدت الأثر

وحين أغدر بالعالم حولي

حين أكون امرأة

أشكل الأنثى مرة تلو مرة^(٤٥)

ويتنامى التصاعد حيث تخرج الذات من قيودها البشرية منطلقة في أفق الخلاص، حتى لو كان خلاصاً مؤقتاً، فتدخل منطقة (الشجرة) حيناً، ومنطقة (الطير) حيناً، ومنطقة (النار) حيناً. ومنطقة (البحر) حيناً. وقد تدخل دائرة التحجر الجميل لحظة انكشافها المبهر:

أخطئ حين أتمرى هكذا

كنتال من رخام^(٤٦)

وقد تسعى للخلاص من الموت بالدخول الى منطقة الأسطورة التي تستعصى على الفناء حيث تصبح إيزيس:

كم مرة كنت جريئة

ركبت مرة مركبة الشمس وحدي

في الظهيرة

^(٤٥) السابق: ٢٤٤، ٢٤٥

^(٤٦) السابق: ٤٦

على بطن النيل: كنت إيزيس^(١٧)

لكن الخلاص الحقيقي لم يكن متاحا طالما دخلت الذات في تشكيلات الوجود، لأنها محكومة بالفناء، ومن ثم فإنها تسمى للخلاص النهائي بالدخول الى منطقة الزمن الذي لم نر له بداية، ولن نرى له نهاية:

أنا ابنة الزمن الذي لا يخصني

كلما فتحت أبوابي للكلمة

وابنة هذا الليل الذي يكتم أسرارك

التي تخصني كي لا تبوح بها^(١٨)

واللافت أن هذه التحولات المتتالية للذات قد بلغت سبعة وعشرين تحولا، بينما تحولات الموضوع كانت محدودة حيث بلغت سبعة تحولات فقط، وكلها تحولات مستمدة من تحولات الذات، فهو (صائد) ليمتكن من التعامل مع الذات عندما تتحول الى طائر، أو عندما تتحول الى سمكة، وهو (ثر) لكي يوافق كينونتها النباتية، وهو (وردة) لكي يستمر هذا التوافق النباتي. وهو (أمير) لكي يلقى ببيتها في الإمارة، وهو (متفرج أعمى) لأنه لم يبصر حبها له، وهو (مجنون) لأنه لم يحبها كما أحبته، ثم هو -أخيرا- ابن الزمن الماضي الذي غادرته لتتركه فيه وحيدا:

دون أن أمسك خيط الماضي

ودون إرباك قدمي بالحساب

لن تجئي، ولن أذهب اليك

لأنك ابن زمان تركته ورائي^(١٩)

إن مجمل تحولات الذات لم تكن عبثا: أو مجرد انبعاثات عشوائية لمواجهة العالم، وإنما كانت تسمى بتحولاتها - الى احتلال مكانتها الوجودية الصحيحة حتى تتمكن من مشاهدة العالم في تكوينه الأول، أو- كما يقال- في مادته الخام، وكلما قصر تحول عن بلوغ هدفه

^(١٧) السابق: ٢٠٣

^(١٨) السابق: ١٤

^(١٩) السابق: ٢٤٩

عدلت المسار الى تحول آخر. وإذا لم ينجح التعديل. تركته نهائيا لتبدأ الطريق من أوله،
ويعبر النصر عن هذا المسلك الفريد بوضوح في قوله:

برغبة الموت في محو الأثر

والعودة الى الطغى والتراب

أخسر العالم كعابرة

وللفائزين

أردد هنيئًا لكم بها

أنا لا أعرفها^(٥٠)

لقد كانت الذات هنا أشبه بالأعمى - عند ابن طفيل - الذى أدرك العالم حوله بحاسة
اللمس، وظن أنه قد أدركه على حقيقته، فلما أتيح له أن يبصر، علم أن إدراكه كان مزيفاً،
وأن الحقيقة شئ آخر غير ما أدركه. فأخذ يستوعبه مرة أخرى، ملغياً الإدراك الأول.
وقد أدركت الذات ضحالة رؤيتها الأولى للعالم. فلم تكثف بتعديل مسارها، وإنما بدأت
الطريق من أوله. وسارت ترصد مفردات عالمها وتعابنها بوعيتها الجديد الذى شغله بوضوح
المفردات الأنتوية. فتابعته: الراقصة. والمغنية المعجوز والخادمة، والجارمة، والزائرة،
والممثلة. والغانية، والفلاحة. ثم المرأة على إطلاقها، ثم لاحقت المتابعه الرجولة فى بعض
تحولاتها الزمنية فى دخول دائرة (الأب). أو الوصول لمنطقة النهاية (الجنة). وفى بعض
تحولاتها الوظيفية: العامل. المهرج. مصارع الثيران. وتصل ملاحقة الذكورة الى منطقة
البداية الى الإنسان الأول:

منذ هبوطه

الإنسان الأول

وأنت تتبعه دون ظل

تجرجر وراءك المائلة وتهيم^(٥١)

من كل هذا نقول إن النصية في (رجل مجنون لا يحبني) قد تخلت عن (رؤية العالم)، لأنها إدراك أولى ساذج، وانتقلت إلى المشاهدة، أي (رؤية الحقائق الأولى) في تجلياتها التي تملو على الحواس بكل إدراكاتها المحدودة.

(٧)

كثيرا مارددنا القول في أن الشعرية ليست في المعنى، وإنما في كيفية إنتاج المعنى وهو ماوردده بين يدي هذا النص الذي ينتمي إلى (قصيدة النثر) جانحا إلى الشعرية في مجموع أنواته وإجراءاته الإنتاجية، لكن شعريته لم تمل به إلى قصيدة النثر وحدها، بل كانت تنحاز به إلى منطقة السيرة تارة، وإلى منطقة المذكرات تارة، وتارة تلج به دائرة الأقصوصة، وتقف به تارة أخرى عند منطقة (الومضة) المكثفة.

وتعدد المناطق قد تلازم مع تعدد التقنيات، فهناك السرد الناعم والخش، والحوار الصامت والناطق، والحوار من طرف واحد، ورسم اللوحات الجزئية والكلية، وتوظيف الصورة المتحركة والساكنة.

وأعتقد أن أهم تقنيات الإبداع في (رجل مجنون لا يحبني) كانت تقنية (المفارقة) بكل قدراتها على إحداث المفاجأة، وإثارة الدهشة، وكسر التوقع. وكانت بداية تجليات هذه المفارقة في إجراءاتها المعجمية المحفوظة مع بنية (التقابل) بكل ثقلها البلاغي حيث استعان النص بسبعين بنية منها: أثرت تأثيرا مباشرا في السياق الذي تحل فيه. وبخاصة أنها أثرت الحلول في نصوص (الومضة) بكل وجازتها الصياغية. واتساعها الدلالي في مثل:

ليس للكذب أقدام

ليس للحقيقة أي ثوابت

الصدق مقابل الكذب

الشك مقابل اليقين

دون حدود تخترق إيماننا^(٢٢)

في هذه الدفقة الموجزة تتردد ثلاث بنى للتقابل، أولها يصنعه السياق لا المعجم حيث تمت مصادمة الكذب بالحقيقة؛ وأما البنية الثانية والثالثة فهما من منتجات المعجم اللغوي الذي يجعل الصدق مقابل الكذب. والشك مقابل اليقين.

ويبدو أن النصية - هنا- توظف حوارا مضمرًا لتصل إلى مستهدفها من المفارقة. إذ إن السطر الأول يستحضر المقولة الشعبية (الكذب ليس له رجلين) لكن يرد عليها السطر الثاني بإن الحقيقة - ايضاً- ليس لها ثوابت. معنى هذا تساوى الكذب والحقيقة في الوعي النصي. دون أن يلغى ذلك محفوظات المعجم من تضاد الصدق مع الكذب والشك مع اليقين. وعدم الإلغاء هنا تم بمحاذير دينية لا محاذير عقلية أو منطقية.

وبجانب هذه المفارقة البلاغية المحدودة. انتشرت المفارقات الموقفية والدرامية، ومفارقات الأحوال والمقامات انتشاراً هائلاً حتى إنها وجهت المتن الصياغي إلى مجموعة من التصادمات الصريحة والمضمرة، المباشرة وغير المباشرة؛ ويمكن أن نتابع مجمل هذه المفارقات في أطرها الكلية، لأن متابعتها في أطرها التفصيلية أمر لاحتتمله هذه القراءة. أولاً: مفارقة (التوحد والانفصال) وقد سيطرت هذه المفارقة على علاقة الذات بموضوعها الأول، وبدائله الإسقاطية.

ثانياً: (المفارقة الداخلية) وقد كانت- في معظمها - مسلطة على الذات المتكلمة يرصد مشاعرها الداخلية المتصادمة في (الحب والكراهة)، ورصد أفكارها في (الوجود والعدم)، و(الوعي واللاوعي) و(اليقين واللايقين)، وقد وصل (اللايقين) إلى اهتزاز يقين الذات بنفسها حتى إنها استحضرت - في خفاء- مقولة سقراط لأحد أتباعه: (تكلم حتى أراك)، يقول النص:

أقضى اليوم في تلمس أحداث تمضي

أتحدث لأراني^(١٧)

ثالثاً: مفارقات الجسد في تحولاته الضدية التي سبق أن أشرنا إلى جانب كبير منها في محور الجسد.

رابعا: مفارقة المواقف. وهي مفارقات لها حضور غالب في نص (رجل مجنون لا يحبني)، حيث يعمل النص على بناء مواقفه المتكاملة على نحو تصادمي في العناصر الداخلية والخارجية على حد سواء: وبخاصة تلك المواقف الجامعة للذات وموضوعها، حيث تتفجر المفارقة من جانب الذات حيناً، ومن جانب الموضوع حيناً آخر، وتتفجر منها مما حيناً ثالثاً، يقول النص محتشداً بكل ذلك:

تقسو وأستجيب

ليس ضعفاً هذا

إنما إيمان في القسوة ذاتها

تقسو لأبكي

ليس ذلاً بكائي

إنما فتحت الحاضر على الغد فلم أجدك فيه

تقسو وتغيب

وأنا هنا

مظلة على الفراغ الذي أحدثته خيبتى

تقسو وأقسو

الفرق شاع أيضاً

إنما دفاع عما أحمله من محبة

تقسو وأختلى^(٢١)

خامساً: مفارقة الأحوال—وغالباً— ما ترتبط بالتفاعلات الداخلية التي لا تنتظر واردات الخارج، وقد اتكأ النص كثيراً على أحوال العادة وغلبتها على محاولات التمود.

سادساً: مفارقات الغياب والحضور، وهي مفارقات ملبسة لأنها تتعامل مع المطلق والمحدود، والفيزيقي والميتافيزيقي، ومع اليقين وحق اليقين وعين اليقين وعلم اليقين، وهذه المفارقات تقارب مناطق تأويلية شائكة في مثل قول النص:

(٢١) السابق: ٥٧-٥٩

لامن طينتك أتيت

واليك لن أصعد

سأفوز بالخسران إذن^(٢٥)

ويكاد يندرج في مفارقات الغياب والحضور، مفارقات (البداية والانهاء) لأن هاتين المنطقتين ملبستان بالطبع ، لأن البدء قد يكون انتهاء، والانهاء قد يكون ابتداء دون فرق. يقول النص :

قدمي على طريق

لكنني لا أسير

الماضي أشعل نارا في مهجتي

أيها الماضي

أنا لا أعرفك

برغبة الموت في محو الأثر

والعودة الى الطمي والتراب^(٢٦)

لاشك أن مجموع المفارقات قد انحازت بالنص الى افق درامي حاد نتيجة لتصادم المواقف والأحوال الخارجية والداخلية، لكن هذه الدرامية لم تكن وقفا على هذه الأطر الكلية ، بل إنها امتدت لتلامس المفردات وتحكمها في إطار تصادماتها، لكنها كانت تصادمات من نوع خاص تناسب الأفراد أكثر من التركيب . وذلك بكسر العلاقة المحفوظة التي تجمع بين مفردة وأخرى، معنى هذا أن يسيطر على النص- في مجمله- خيبة التوقع بديلا عن التوقع، وكسر العلاقات الإفرادية كانت أدواته الرئيسية (بنية المجاز) بتشكيلاتها المختلفة، وقد بلغ تردد هذه البنية في النص أربعمئة وعشرين بنية مالت به ميلا حادا الى منطقة الشعرية في مثل قول النص :

أنا ابنة الزمن الذي لا يخصني

^(٢٥) السابق: ٢١٥

^(٢٦) السابق: ٢٨٦

كلما فتحت أبوابي للكلمة

وابنة هذا الليل الذي يكتم أسرارك

التي تخصني كي لا تبوح بها

إن بحث تبعثرت الأشواق في الأفق

لا أفق ينجني من هذا الشرود

ولا موت يعد موت قد ألم بقلبي^(٢٧)

يوغل القول في كسر التوقع بوصفه- مع الإيقاع- خصيصة الشعرية الأولى، ويتوالى كسر التوقع في (ابنة الزمن) و(فتح الأبواب للكلمة) و(ابنة الليل) و(بعثرة الأشواق) و(الأفق المنجي) و(موت القلبين).

(٨)

لاشك أن نص (رجل مجنون لا يحبني) قد جاءني في وقت أخذت ثقتي تهتز بعض الاهتزاز فيما يجيئني من قصائد النثر. حيث أصبحت ساحتها (مساحة واسعة للمساواة) تزدهم بالمراعات الفكرية والعاطفية، وتمتلئ بنصوص الخواطر السطحية الساذجة، ونصوص الملاحظات التفصيلية المستهلكة: والمفارقات الملعبة التي فقدت شرط الصلاحية.

إن قراءتي لهذا النص مع غيره من النصوص القليلة أهدتني إلى ثقتي في قصيدة النثر، وأن أفق هذا الجنس الإبداعي مازال مفتوحاً أمام الإبداع الجاد الذي لا يركن إلى الكسل العقلي، والاسترخاء الذهني، والركود النفسي والعاطفي، وهي أمور قادت بعض المبدعين إلى تجاوز (قصيدة النثر) إلى (النثر الخالص، مع أصرارهم على تسميته (شعراً)). ونحن لاحتفظ لنا على النثر، وإنما تحفظنا على الإقلال من قيمته، ونقله إلى الشعر لإعادة هذه القبة له.

مساواة المرأة والرجل نظرة علمية.. بعيداً عن الشعارات..

د. حسين أمين *

• أستاذ جراحة المسالك البولية.

ويعتز الكاتب بتشابه اسمه مع اسمى الأخوين العزيزين، السفير والكاتب / د. حسين أحمد أمين. والدكتور حسين أمين / أستاذ مادة الإعلام بالجامعة الأمريكية بالقاهرة.

مقدمة ضرورية

بدائية يجب أن نلاحظ أنه يوجد نقاطٌ للاتفاق لا يمكن أن يختلف عليها أحد .. وهى هذه النقاط الثمانية :

(١) متوسط عمر المرأة هو ٧٠ سنة .. ولا يمكن أن يوافق أحد أن يكون الهدف الأرحم من هذه السنوات السبعين هو خدمة الزوج وخدمة الأطفال .. مع الإنكار التام لذاتها ونفسها ..

(٢) يجب أن تتاح فرصة التعليم بكل أبعادها لكل البنات .. فهو حقٌ لهن تماماً مثل الأولاد .. وأقل القليل هو محو الأمية .. وأكثر الكثير هو أعلى الدرجات والشهادات .. ولتعليم المرأة نتائج فرعية هامة هي : أولاً إتاحة فرصة اكتشاف مواهب كامنة فى كثير من النساء .. سواء علماً أو فناً أو أدباً .. وثانياً توسيع مدارك المرأة وإبعادها عن ضحالة الفكر وضيق الأفق .. (والمرأة الجاهلة كالرجل الجاهل .. خطر على نفسها وعلى أسرتها وعلى المجتمع كله) .. وأخيراً .. إعطاء المرأة إمكانية اكتساب لقمة عيش نظيفة إذا اقتضت الضرورة ..

(٣) يجب أن لا تُجبر المرأة على البقاء فى زواج تكرهه ولم يعد فيه مجال للإصلاح .. فمثل هذا الإكراه ليس فى صالح المرأة .. ولا الرجل .. ولا الأطفال .. ولا المجتمع على وجه العموم ..

(٤) شئنا أم لم نشأ .. فإن الزواج يمثل العائلة الرئيسى لنسبة كبيرة من نساء العالم .. سواء فى العالم المتقدم .. أو فى البلاد النامية .. ويجب أن يكون لها حقوق ثابتة سهلة التطبيق فى حالة انهيار الزواج بعد عشرة طويلة ..

(٥) ختان الإناث هو عادة سيئة ترسخت على مدى الأزمان فى بعض الدول الأفريقية .. ومنها انتشرت إلى بعض البلاد الإسلامية مع شائعة تقول أن لها أصولاً دينية .. والدين منها براء !!

(٦) يجب أن يكون للمرأة حق الانتخاب وحق الترشيح لكل مستويات العمل الإجتماعى والسياسى التى تتصل بالتشريع والتنفيذ .. إذ يجب أن يكون لها مشاركة مباشرة فى وضع القوانين واللوائح التى تؤثر على حياتها وأسرتها .. بدلا من أن تكون مشاركتها غير مباشرة .. عبر التأثير على أب أو ابن أو زوج من الذين يصوغون القوانين ..

(٧) يجب أن يكون فى الامكان أن تتولى المرأة أية مناصب رئيسية أو قيادية

فى الدولة .. وذلك بشرطين : أولهما أن تكون لديها الرغبة فى ذلك .. (وسوف نشرح ذلك فى صفحات تالية !!) وثانيهما هو أن تكون لديها الصفات والمؤهلات التى تؤهلها للمنصب .. أياً كان ..

(٨) يشتمل المجتمع على أربع فئات رئيسية بنسبة الريع تقريبا لكل منها .. وهم كالتالى : الرجال فى سن العمل - النساء فى سن العمل - الأطفال والطلبة - وأخيرا كبار السن والمرضى .. ولا يمكن أن نقبل أن يقتصر مجموع إنتاجية المجتمع ككل .. على ربع تعدادة فقط .. وهم الرجال فى سن العمل .. وأن يعيش الباقيون عائلة عليهم .. وبالتالي فإن عمل المرأة هو ضرورة اقتصادية على مستوى المجتمع ككل .. ولا يختلف على ذلك أحد .. ولكن نقطة بحثنا من وجهة النظر العلمية هى فى " مجالات " هذا العمل ..

وبهمنى أن أؤكد أن هذه النقاط الثمان هى كلها بديهيات .. *abc* .. إذا لم توجد فى أى دولة فهى بالتأكيد دولة متخلفة .. أياً كان اسمها !!..

أنواع الشعارات الموجودة على الساحة :

الأول هو مجموعة شعارات متطرفة تتمسح فى الدين .. سواء فى الاسلام أو المسيحية أو اليهودية الأرثوذكسية .. ويقول أن المرأة لا تخرج إلى الشارع إلا مرتين .. مرة إلى بيت زوجها .. ومرة حيث توارى التراب !! وفى بعض ديانات الهند أيضاً نجد ممارسة تسمى .. *suttee cremation* .. تحرق المرأة فيها حياً مع زوجها إذا مات قبلها !!..

ومن الشعارات التى تتمسح بالدين أيضاً ذلك الذى يدعى أن جسم المرأة هو عورة من قمة رأسها إلى أخمص قدميها .. وأنها بهذا الجسم قد أغوت أبانا آدم فطرد من الجنة .. وأنها مازالت تغوى أبناء آدم وتوردهم موارد الهلاك منذ ذلك اليوم وإلى أن تقوم الساعة .. وبناء على ذلك فإن هذا الجسم يجب أن يخفى تماماً عن كل عين .. وصوتها أيضاً هو عورة مؤكدة .. يجب ألا تسمعه أذن رجل مهما كانت الظروف ..

والشعار الثاني .. هو أيضاً متطرف غاية التطرف .. وتستعمله من تسمين أنفسهن .. *ultra-feminists* .. ولم يبدأ استخدامه إلا منذ أقل من نصف قرن من الزمان .. والشعار يقول بعدم وجود أى اختلاف بين الجنسين نهائياً .. وأن المرأة

ما هي إلا إنسان أعضاؤه التتاسلية بالصدفة مؤنثة .. وأن الرجل ما هو إلا إنسان أعضاؤه التتاسلية بالصدفة مذكرة .. وأن المجتمع هو الذى يفرض السلوك الذكرى أو الأنثوى على الرجال والنساء .. *social moulding* .. وقد تفرعت عن هذا الشعار الخطير ثلاث شعارات أخرى .. هي كالتالى :

الشعار الثالث .. وهو يطالب بأن تلتزم كافة جهات العمل .. سواء فى القطاع الحكومى أو القطاع الخاص .. بحذف كلمة ذكر أو أنثى من أى طلب للاتحاق بأى وظيفة أياً كان نوعها ومهما كانت ظروفها .. وبالتالي لا يؤخذ الجنس .. ذكراً أو أنثى .. فى الاعتبار على الإطلاق ..

الشعار الرابع .. يطالب الحكومة .. والمجتمع بصفة عامة .. بإنشاء دور للحضانة فى كل ركن وكل شارع وكل جهة عمل .. وأن يكون الهدف الرئيسى لهذه الدور هو رفع أعباء الأمومة عن كامل المرأة .. حتى لا تعيقها عن "تحقيق ذاتها" فى مجال العمل الذى تعمل به .. وبالتالي فرصة الارتقاء إلى مناصبه العليا .. أسوة بالرجل ..

أما الشعار الخامس .. فقد بدأ كما قلنا منذ خمسين سنة فقط .. ويكثر استعماله الآن فى دول الحضارات الغربية .. وهو يقول بأن على المرأة أن تتحرر من دورها السلبي فى ناحيتى اللقاء الجنسى والانجاب .. وتلخص المطالبات تحت اسم *feminism* فيما يلى : - (١) يجب ان يكون للمرأة الحق فى المبادرة فى اختيار الرفيق .. (ولا داعى أبداً أن يكون فى ظل نظام الزواج) .. وثانياً .. الحق فى المبادرة .. أو فى رفض .. اللقاء .. فى أى وقت .. وثالثاً .. الحق فى طلب .. أو رفض .. الانجاب .. وكذلك .. حق الاجهاض إذا حدث الحمل .. وبالتالي فإن نظام الزواج والأسرة يصبح عتيقاً يجب أن يعفى عليه الزمن .. (٢) إلغاء ألقاب *Mrs.* والتى تعنى أنها زوجة فلان ... و *Miss* والتى تعنى أنها لم تتزوج بعد .. واستبدالها جميعاً بلقب *Ms.* والذى يقابل إذ ذاك لقب *Mr.* للرجل والذى لا يبين حالة الرجل الزوجية .. (٣) والمرأة المخلصة لهذا المفهوم ترفض ملابس النساء المدمشة .. وترفض مبدأ التزيّن من أجل رجلها .. أو .. أى رجل ..

وقد تواكبت هذه الفكرة النسائية بالذات مع فكرتين آخرين فى أوائل القرن العشرين .. الأولى نظرية الإلحاد .. والتى ظن أصحابها .. (خطأ !!) .. أن

اكتشافات العالم الكبير تشارلس داروين تؤيدها .. وكذلك الفكرة الشيوعية .. والتي تلغى الأديان .. وتلغى حق الملكية الخاصة .. ولا ترى داعياً لنظام الزواج والأسرة .. لأن الدولة سوف تربي الطفل أفضل مما يُربيّه أمه وأبوه ...!!!

وفي المجتمعات الشرقية يقل استعمال هذا الشعار الخامس بالذات .. ويستبدل بالمبالغة وقرع الطبول حول موضوع ختان الإناث .. (وهو أصلاً عادة سيئة لا علاقة لها بالدين .. ويجب أن يكون استئصالها هو بالتدرج والتوعية والتعليم .. دون مبالغة مفتعلة قد تؤتى أثراً عكسياً في مجتمعات لا ينتشر فيها التعليم بدرجة كافية) .. وقد يتطرق البعض أيضاً إلى المطالبة بمنع ختان الأطفال الذكور حيث أن هذا ينعكس بالسلب .. (في ظنهم) .. على الاستمتاع الجنسي سواء للرجال أو النساء ..

إنني أؤكد لك قارئى العزيز وقارئتى العزيزة .. أن كل واحد من هذه الشعارات الخمسة هو خاطئ تماماً من كل جانب .. خاطئ في أساسه .. وخاطئ في تطبيقه .. وأن الكوارث الاجتماعية التي نشأت عن هذه الشعارات قد أضرت غاية الضرر بالمجتمعات الانسانية على مر الأجيال ..

ولكم أسعدنى أن أجد العلم الحديث يحض كل واحد من هذه الشعارات الخمس .. وللأسف فإن العلم الحديث لم يدخل إلى هذا المجال إلا في العقد الأخير من القرن العشرين .. أى منذ أقل من عشر سنوات .. لسبب بسيط وهو أن علوم دراسة المخ والأعصاب والنفس الإنسانية لم تكتمل وسائلها الحديثة إلا منذ أقل من عشرين سنة .. فلم يكن في إمكاننا من قبل أن نقطع أى شك بائى يقين .. وسوف يسعدنى أكثر وأكثر أن أنقل إليك في صفحات هذا البحث خلاصة الخلاصة من هذا العلم الجديد ..

نبذة تاريخية .. عن المرأة من ناحية الجسد :

مرّ موضوع حقوق المرأة عبر تغيرات كبيرة من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار .. بحيث أننا لو تصورناه كطيف الضوء فسوف نجد فيه كل الدرجات .. من الجزء الأحمر من الطيف إلى أقصى اليسار عند اللون البنفسجي منه ..

عندما استولت جماعة الطالبان على أجزاء كبيرة من أفغانستان .. كان أول فرمان تصدره هو نفى المرأة إلى داخل البيت وتحريم الشارع عليها .. ثم إصدار الأوامر المشددة بمنع النساء من مزاوله أى عمل أياً كان .. حتى لو كانت أرملة تعمل أطفالاً جيعاً .. وكان فرمان الثاني هو إيقاف الدراسة في كافة المراحل بالنسبة للبنات والنساء .. وتوزيع حملة العصي والسيّاط في الشوارع يضربون بها أية امرأة تسير في الطريق إذا ظهر منها كف يد أو طرف عين أو خصلة من شعر .. أو إذا أصابها الجنون وخرجت تقود سيارة !!!

وفي المجتمعات الممثلة فإننا نعلم أيضاً أنه لن تظهر أية صورة لامرأة في كتاب أو مجلة أو صحيفة أو تلفزيون .. وإن يُسمع صوت نسائي في أى محطة للإذاعة .. ويمتنع الرجال عن الجلوس علي أى مقعد كانت تجلس عليه امرأة لمدة لا تقل عن نصف ساعة ليزول كل أثر لأية حرارة من جسمها .. حتى لا يستثير ذلك فيهم أى خيال .. ويمكننا تلخيص هذا الجزء الأحمر من الطيف في جملة واحدة .. وهي اعتبار المرأة مجرد مصدر للإثارة الحيوانية لباقي المجتمع .. وعلى المجتمع أن يحاصر هذا المصدر بكل الوسائل والإمكانات ..

ولا يوجد للمرأة في ذلك المجتمع إلا ثلاثة حقوق : الحق الأول هو حقها في الحياة .. بحيث لا يدفنها أبوها في التراب عند ولادتها .. والحق الثاني هو حق الملكية الخاصة والوراثة حسب قواعد محددة .. وحيث أنها في العادة تكون محرومة من التعليم فإن إدارة مالها يكون عادةً مسئولية الرجال في أسرتها .. والحق الثالث هو ضرورة أخذ موافقتها قبل عقد زواجها على رجل معين يختاره أهلها وحقها أيضاً في طلب الطلاق أمام القاضى فيما بعد .. ولو أن حقى الموافقة وطلب الطلاق عادةً ما يصبحان شكلاً صورياً في الجو العام الذي تعيش فيه هذه المجتمعات ..

ومن الطريف أنه مازال يوجد في دنيانا اليوم جزء من هذا الطيف النسائي يمكن تسميته بالأشعة بن الحمراء !!! .. ففي بعض قبائل أفريقيا قد تُباع المرأة وتُشتري ضمن قطيع الأبقار والأغنام .. وفي بعض قبائل الإسكيمو تُعتبر الزوجة من

بين وسائل إكرام الضيف .. بعد أن يتناول طعام العشاء ..
وفي عصر الجاهلية في جزيرة العرب كانت المولودة الأنثى تدفن في الرمل فوراً
حتى لا تجلب العار والشنار على أبيها .. وعلى القبيلة كلها .. عندما يأسرها الفرسان
الصناديد قطاع الطرق في القبائل الأخرى فيما بعد .. ويبدو أن المصدر الرئيسي
للأمهات في ذلك العصر كان هو نساء السبي والإماء ..
وفي عصر العبيد في أمريكا .. والذي لم ينته رسمياً إلا منذ مائة عام فقط ..
كانت المرأة السوداء مُستباحة ليس فقط لملك المزرعة وإخوته وأولاده من الذكور .. بل
أيضاً لأي واحد من ضيوفه ومعارفه .. وقد نصَّ قانون ذلك المجتمع على أنه ليس من
حق مالك المزرعة أن يمنع أحداً من أهل البلدة البيض في أي وقت ليلاً أو نهاراً من
استباحة النسوة السود اللاتي يعملن في أرضه .. أو حتى اللاتي يعملن خدماً في
منزله أو دادات لأولاده .. وإذا تصادف أن ولدت لإحداهن طفلة بيضاء البشرة ذات
حسن وجمال فإنها كانت تُعتبر هدية من السماء سوف يستبيحها كل رجال البلدة في
خلال بضعة أعوام .. وكما رأينا أفلاماً سينمائية من نوع western تدور كلها حول
هذه المفارقات ..

ودعونا الآن نقفز درجات الطيف النسائي كلها لنصل إلى أقصى اليسار .. عند
اللون البنفسجي .. وسوف نجد أقصى درجات هذا اللون في بلاد الغرب بالذات
وخاصة في المدن الصناعية بالشمال الأمريكي وشمال القارة الأوربية ووسطها ..
دوناً عن جنوبها .. ودوناً عن القرى والمناطق الريفية ..
ففي هذه المدن نرى الإنسان وقد أصبح مجرد ترس من ملايين التروس في آلة
الحضارة الصناعية الحديثة .. ونرى أساطين العلم الحديث وهم يرفعون أعلام الإلحاد
ويستنكرون حتى مجرد التفكير في وجود خالق مبدع لهذا الكون .. ونرى وسائل
التعليم .. وحتى وسائل الترويح والترفيه والتسلية .. وهي تتحدث كلها عن الجينات التي
يتكون منها جسم الحيوان والإنسان .. وكيف أن هذه الجينات نشأت من تلاحم ذرات
البروتينات في بحار الكرة الأرضية منذ آلاف الملايين من السنين .. وتطورت إلى أن
أصبحت قادرة على الذكاء والتفكير والابتكار .. وأنها في طريقها الآن إلى تدمير
نفسها بنفسها بعد أن تسببت في تخريب بيئة الكرة الأرضية .. وتاكل طبقة الأوزون ..
وحرقت الغابات .. وانقراض سلالات الكائنات الأخرى .. إلى آخر ما نراه في أفلام
الخيال العلمي science fiction والتي تتسلل تدريجياً من حضارات الغرب إلى
باقي أنحاء العالم ..

وعند هذا اللون البنفسجي نرى حضارة الغرب وهي تصف حياة الإنسان بأنه

مجرد حامل vehicle للجينات الموجودة في جسمه .. وأن الهدف الوحيد لحياته هو توصيل هذه الجينات إلى جيلٍ آخر .. ثم تنتهي مهمته بالموت .. وعندما يموت فإنه يتساوى تماماً مع الحصان الذي نفق .. والطائر الذي هلك .. والحشرة التي داستها الأقدام ..

وتعالوا بنا نتأمل مشاعر الرجال والنساء في مثل هذا الإطار العام .. فلسوف يستقر في وجدان كلٍّ منهم إحترارٌ كامل وشامل لنفسه وللآخرين .. وأن رحلة الحياة ما هي إلا لحظاتٍ تنتهي إلى العدم .. وأن المتعة الوحيدة في هذا السيناريو الكئيب هي المتعة الحسية .. ولذات الجسد .. وسوف تتبلور كل هذه المشاعر في نهاية الأمر إلى فلسفات العيش من أجل اللذة .. life for pleasure .. وتشمل هذه الفلسفات أشكالاً كثيرة من الفرائز البشرية .. منها ما هو معنى كعب السيطرة .. وعشق القوة والسلطان .. أيضاً حب المال والتباهي بكل ما ينمُّ عن الثروة والغنى .. ومنها ما هو لذة جسدية مجردة .. تبدأ من الطوى والشيكلولة في الطفولة .. وتندرج إلى لذات الجسد في الشباب بكل الأشكال والأنواع ..

وسوف نكتشف أن العائق الوحيد لاستكمال كل صور لذات الجسد هو مشاعر النساء .. فقد أصبح من البديهيات اليوم أن الجانب الجسماني في اللقاء لا يمكن أن يبدأ أصلاً إلا إذا أعطت الأنثى إشارات الإستجابة والقبول .. فإذا علمنا أن الأنثى لا تعطى هذه الإشارات إلا إذا شعرت بالمشاعر السامية من حبٍ وعطفٍ واحترام .. وحماية للأطفال إذا جاؤا .. فإننا نرى أن من أهم الأسس للفلسفات الجديدة هو تحطيم الجانب المعنوي للجنس عند النساء .. ومحاولة تمجيد الجانب الحسي عندهن إلى أقصى درجات التمجيد بكل الوسائل .. من إعلام إلى إعلان إلى سينما الخ الخ .. وليس من قبيل الصدف أن حركات تحرير المرأة في المدن الصناعية الأوروبية والأمريكية قد اختلطت منذ البداية .. عمداً أو عن حسن نية .. بالمطالبة بحرية جسد المرأة .. حريتها في مبادأة اللقاء بدلاً من الاستجابة .. وحريتها في الاستمتاع الحسي حتى في غيبة العواطف .. وحريتها في استعمال وسائل منع الحمل وممارسة الإجهاض .. لكيلا يفسد الأطفال هذا الاستمتاع ..

وكما قلنا فإن المرأة المخلصة لهذا المفهوم ترفض أن تُلقَّب Mrs أي حرم فلان .. وترفض ملابس النساء الداخلية الناعمة lingerie .. وترفض التزين من أجل رجلها .. أو أي رجل .. وقد كانت سيمون دي بوفوار (١٩٠٨ - ١٩٨٦) هي المتحدث الأكبر لحركات تحرير المرأة في هذا الإطار .. وخاصة بكتابها الشهير (الجنس الثاني) والذي صدر عام ١٩٤٩ وأعيد طبعه مائة مرة .. ويكفي هنا أن أشير إلى

نقطة هامة في تاريخ حياتها .. فقد ارتبطت الأنسة بوفوار طويلاً في علاقتين غراميتين متزامنتين مع اثنتين من مشاهير الكتاب .. وكان مبدؤها هو تجنب الإنجاب .. وحيث أن عشق الأسرة والأمومة هي الصفة الطبيعية الأولى لكل إناث البشر .. فإنني أرى أن هذه الحقيقة تغنى عن أى تعليق !!..

وليس من قبيل الصدف أن نرى الأفلام السينمائية في الثمانينيات والتسعينيات تُمجد لحظات اللذة التي حصل عليها "س" من الشبان مع "ج" من الفتيات .. وتعتبر ذكرى هذه اللحظات وكأنها الميرر الوحيد لارتباطهما معاً سواء في علاقة مؤقتة أو في زواج مؤقت .. وتنتهي هذه العلاقة أو الزواج عندما يكتشف الشاب أو الفتاة رقيقاً آخر يعطيه .. أو يعطيها .. لذة أكبر عند اللقاء ..

وإنني أذكر في هذا المجال لقطة في أحد الأفلام الأمريكية وقفت عندها كثيراً كثيراً لأنها حقاً عجبٌ عجاب .. زوج ناجح وزوجة فاتنة وبيت جميل وأربعة من الأطفال .. ويخرج الزوجان يمارسان رياضة الجرى قبل أن تجتمع الأسرة على مائدة العشاء .. وفجأة يتوقف الرجل .. ويبكي بحرقة على كتف امرأته .. ويشكو لها ويستشيرها في أمر هام .. وهو أنه وقع في غرام زميلته في العمل .. وأن هذا الغرام قد بدأ عندما شعر سيادته بأقصى درجات اللذة في لقاء عابر مع الزميلة العزيزة منذ أسبوع .. لقد اكتسبت هذه اللذة العابرة قدسية واحتراماً في مثل هذه المجتمعات وأصبحت مبرراً ممكناً لهدم المنزل على من فيه !!..

وليس من قبيل الصدف أن مظاهر الجمال الأنثوي قد أصبحت هي القاسم المشترك الأعظم بين كل وسائل الدعاية والإعلان .. سواء كان الإعلان يتحدث عن نوع من السجاير أو نوع من الصابون أو آخر موديل من مصانع السيارات .. حتى أن دواعيات التحرير النسائي أنفسهن قد بدأن في التملعل والقلق من الدرجة التي وصلت إليها صناعة الإعلانات في امتهان الجنس اللطيف ..

وليس من قبيل الصدف أن تعبير (العيش معاً cohabitation) قد أصبح البديل المفضل عن الزواج بين فتيان وفتيات الجامعات في القارة الأمريكية بالذات .. بحيث يمكن لأى منهما أن يتحلل من هذه الرفقة في أى وقت دون أى التزام .. ومن الطبيعي أن الخاسر الأكبر في هذه الصفقة هي الفتاة دون أدنى شك .. فمعدن خمسين سنة كان الشاب يرقص فرحاً إذا تفضلت عليه فتاته بنظرة عابرة أو ألقت إليه زهرة من الشباك .. أما اليوم فهو لا يكتفى منها إلا بالتسليم التام دون أية شروط ..

ولا يمكنني أن أختم هذا الفصل دون الإشارة إلى ما نسمع به اليوم عن أبحاث تقوم بها شركات أنوية تنتج حبة تتعاطاها المرأة لتعطيتها إحساس النشوة orgasm

بون حاجة إلى رققة !!

وقد كان آخر ما نشر عن هذه الفكرة في مقال لمجلة نيوزويك في ٢٨ أبريل ١٩٩٧ كجزء من حديث عما وصلت إليه حياة الأسرة في أمريكا .. ويقول الحديث أيضاً أن شركات الأنوية تدرس أيضاً أنواعاً جديدة من أنوية الاكتئاب والقلق .. وقد وصل ما يستهلكه الأمريكيون منها إلى أكثر من أربعين مليار دولار سنوياً .. ويخصص جزء من هذه الأبحاث لإنتاج أنوية لعلاج الاكتئاب عند الأطفال في أغنى دولة في العالم !!.. وختمت المجلة حديثها بإحصائية تقول أن فكرة الأسرة كمؤسسة إجتماعية قد بدأت في الانهيار في المجتمع الأمريكي وأن نسبة أكثر من ٥٢ ٪ من الأزواج يرفضون الإنجاب أصلاً .. ونسبة ٢ ٪ من الأطفال يربيهم الأب وحده .. ونسبة ٩ ٪ من الأطفال تربيهم الأم وحدها .. ويعنى هذا أن أكثر من ثلثي الأسر في أمريكا قد تم انهيارها .. وبشّرت المجلة قراءها أن هذه النسبة سوف ترتفع إلى ٧٠ ٪ خلال بضع سنوات !!..

ويمكننى أن أزيد أنا شخصياً إلى هذه البشرى إضافةً من نوع المضحكات المبكيات .. إن انهيار الأم الكبيرة كان يبدأ دائماً بانهيار الأسرة وتفسخ القيم .. هكذا انهارت دولة الفرس ودولة الروم .. وهكذا انهارت دولة العباسيين ودولة الأندلس .. وإننى لأكاد أرى سحابة سوداء فوق هذا المجتمع الأمريكى .. وصدق من تنبأ بأن مركز القوة في القرن القادم سوف يكون في مكان آخر .. وقد يكون في الشرق الأقصى كما يقولون ..

وفي مثل هذا المناخ الإباحي فإننا نجد النساء وقد افترقن السعادة الحقيقية التي تهفو نفوسهن إليها .. فالطبيعة البشرية للمرأة تجعل قمة استمتاعها بالعالم كلها عندما تشعر بإحساس دافئ ممزوج بالرعاية والحماية والقوة والحنان من جانب رجلها .. وعندما يتسلل إلى أنفاسها شعور النشوة المستمرة بسبب غيرة رجلها عليها (في حدود !!) من نظرات الرجال الآخرين .. إن مثل هذه المشاعر لهى إحساسات أصيلة مغروسة غرساً في نفس كل أنثى طبيعية .. وهى التى تدفعها دفعا إلى التفانى في إسعاد هذا الرجل بكل ما تملك من مفااتن جسدية وملابس ناعمة ههههه .. وطعام شهى .. وعواطف حب وحنان .. ويعنى أتحدى بعض داعيات تحرير المرأة أن تنظر لنفسها عيناً لعين في المرأة .. وأن تسأل نفسها بون أى رقيب عن صحة كل كلمة قيلت في هذه السطور !!..

نبذة تاريخية عن المرأة من ناحية العقل :

إن كل من يقرأ ولو بعضاً من كتب التاريخ ليدعش لدى الذل الذى تحملته النساء لقرون طويلة لا تحصى .. وقد تحدثنا فى صفحة سابقة عما أسميناه الجزء الأحمر من الطيف النسائى .. وكذلك الجزء دون الأحمر منه !!!

لقد فرضت مجتمعات كثيرة أقصى درجات العبودية والإذلال على المرأة .. وساد فى كثير منها اعتقاد جازم بأن عقل المرأة يقصر عن بلوغ المستوى الذى يبلغه عقل الرجل .. وأن جسمها الضعيف يكفى بالكاد لتأدية مهمتها الوحيدة فى الحياة .. وهى استقبال الرجل .. وولادة الطفل وإرضاعه ..

فى الإمبراطورية الرومانية كنا نرى أحياناً امرأة ذات نفوذ وسلطان .. ولكن إذا دققنا النظر لوجدنا هذا النفوذ ينبع من مجرد أنها دمية مدلاة لصاحب النفوذ الحقيقى وهو القيصر أو أحد رجال البلاط .. وقس على ذلك كثيرات ممن وردت أسماءهن فى كتب التاريخ .. وحتى عندما بزغ عصر العلم الحديث لم يكن يسمح للمرأة أن يكون لها رأى فى شئون الأمة .. فعندما بدأ القرن العشرين كانت نساء أوروبا وأمريكا ما زلن يتظاهرن من أجل الحصول على حق الانتخاب .. الانتخاب فقط وليس الترشيح !!!

وبعد الحرب العالمية الثانية انقلبت الآية ١٨٠ درجة .. وبدأ طوفان جديد فى الاتجاه العكسى .. وأصبحت كلمة المساواة التامة الشاملة بين المرأة والرجل هى المقياس الذى تقاس به حضارة الدول .. وأصبح من حق المرأة أحياناً أن ترفع قضية ضد حكومة الولاية فى أمريكا إذا وجدت ولو ذرة شبهة من التفرقة بين النساء والرجال فى اشتراطات التعيين أو مستوى المرتبات فى أى وظيفة أو فى أى مجال من مجالات التعليم أو التدريب أو العمل ..

وخاضت النساء هذه التجربة الجديدة بكل ما أوتيت من قوة وحماس .. وأصبح موضوع حقوق المرأة وكأنه حمى أصابت فجأة كل النساء .. وارتفعت درجة حرارة زعيمات الحركات النسائية .. وانعكس ذلك كله على الصحافة والإعلام والمؤتمرات والكتب والمحاضرات ..

وتغير شكل المجتمع فى خلال ثلاثين سنة وخاصة فى دول أوروبا وأمريكا .. وأصبحت معظم المدارس والجامعات تستوعب الأولاد والبنات معا فى نفس الفصول .. من سن الحضانة إلى التخرج .. وتوحدت مناهج الدراسة للذكور والإناث .. وبالغت بعض المدارس فى محاولاتها لإلغاء الفروق بين البنات والأولاد فوحدت بورات المياه ..

واعتبرت أن الحياء وعدم الحياء هو مسألة شخصية يمارسها الولد أو البنت حسب قيمهما الخاصة دون تدخل من إدارة المدرسة .. وعندما كثرت حالات الحمل بين المراهقات وانتشر مرض الإيدز أصبحت وسائل الوقاية ووسائل منع الحمل متاحة في أكشاك بيع السجائر والمشروبات في المدرسة الثانوية والجامعة .. لأن كل هذه الموضوعات مسائل شخصية لا دخل لإدارة المدرسة أو الجامعة بها !!

وبخات المرأة هناك إلى كل مجالات العمل بلا استثناء .. حتى فرق الانتشار السريع في قوات البحرية الأمريكية المسماة بالمارينز *marines* .. وحتى في قيادة الطائرات التجارية والحربية والمقاتلات .. ورأينا المرأة قاضية .. ورئيسة للوزراء .. ومديرة لشركة تتعامل في بلايين الدولارات .. ورائدة فضاء .. وقائدة لسيارة تاكسي وعاملة في مصنع .. ونازحة للقانونرات في مجارى نيويورك ..

وبعد أربعين سنة .. في الثمانينيات .. أظهرت الإحصائيات أنه بالرغم من كل ذلك لم تأت الرياح بما كانت تشتهي نفوس زعيمات الحركات النسائية .. وسوف نركز في إحصائياتنا على القارة الأمريكية بالذات لأنها تمثل في هذا المجال أقصى ما يمكن أن تصل إليه الحركات النسائية ..

ولنبداً بفصول الدراسة الثانوية والجامعية في كل واحدة من الولايات الأمريكية الخمسين .. وتتميز هذه الفصول بأن الطلبة والطالبات يختارون بأنفسهم الكورسات والمقررات التي يتخصصون فيها *majoring* دون توصية من أحد .. فبالرغم من كل الفرص المتساوية بين الطلبة والطالبات .. وبالرغم من كل النوايا الحسنة عند الجميع .. إداريين وأساتذة وطلبة وطالبات .. فقد أظهرت الإحصائيات أن اختيارات الطالبات تختلف عن اختيارات زملائهن الذكور .. وأنهن يحصلن على أعلى الدرجات في مواد دراسية تختلف عن تلك التي يبرع فيها نسبة أكبر من الذكور ..

فعلى سبيل المثال وجد أن كورسات الدراسات التخصصية في اللغات الأجنبية يحتلها ٧٥ ٪ من الطالبات و٢٥ ٪ فقط من الطلبة .. بعكس كورسات الهندسة مثلاً والتي نجد فيها أغلبية ساحقة ٨٦ ٪ من الطلبة دون الطالبات .. وفي كليات الطب نجد أعداد الطلبة والطالبات شبه متساوية .. ولكننا نجد أقلية فقط من الطالبات يخترن تخصصات مثل الجراحة بكل فروعها أو طب الحوادث *casualty* أو طب الحروب ..

حتى بعد التخرج فقد وجدت الإحصائيات أرقاماً غاية في الطرافة .. ففي سنة ١٩٦٠ كان ٧٠ ٪ من موظفي الشباك في البنوك *bank-tellers* أى الموظفين الذين يتعاملون مع الجمهور .. كانوا من النساء .. وارتفعت هذه النسبة إلى ٩٣ ٪ في عام

١٩٨٠ .. وبالرغم من كل ذلك فقد احتل الرجال ٩٩ ٪ من وظائف الإدارة العليا في البنوك على مدار هذه السنوات دون تغيير ..

وأطرف من ذلك كانت الأرقام عن مهن الطب والتمريض والتعليم .. ففي الولايات المتحدة الأمريكية تحتل النساء ٥٠ ٪ من وظائف الأطباء و ٩٦ ٪ من وظائف التمريض و ٨٢ ٪ من وظائف التدريس في المدارس الابتدائية .. وبالرغم من ذلك فإن ٩٩ ٪ من مديري المستشفيات هم من الرجال .. و ٨١ ٪ من نظار المدارس الابتدائية هم أيضا من الرجال ..

وأطرف وأطرف من ذلك كله .. كانت إحصائية شاغلي وظائف الإدارة العليا .. فقد وجدوا أن الرجال يحتلون ٩٠ ٪ من أماكن مديري الشركات الكبرى .. والمهندسين المدنيين .. والجراحين .. والقضاة .. ومحافظي الأقاليم .. ورؤساء الأقسام في الجامعة

وأظهرت الإحصائيات أن متوسط دخل النساء العاملات على مستوى الولايات المتحدة الأمريكية كلها .. وفي جميع المستويات لا يزيد عن ثلثي متوسط دخل الرجال العاملين .. وأن هذه النسبة لم تتغير قيد أنملة منذ أربعين سنة إلى الآن ..

وأشارت الإحصائيات أيضا إلى اختيار مارجريت تاتشر رئيسة وزراء بريطانيا عام ١٩٧٩ .. وأشارت في نفس الوقت إلى أن عدد النساء اللاتي يعملن في مجال السياسة في بريطانيا قد انخفض عام ١٩٨٠ عنه في عام ١٩٤٥ بعد الحرب مباشرة .. وأن الوزيرات في جميع الحكومات البريطانية في الخمسين عاما الأخيرة يمكنهن عمل حفلة تجمعهن جميعا في صالون منزل صغير .. بينما يحتاج الأمر إلى قاعة مؤتمرات كبرى لتجمع جميع الوزراء الذكور في نفس الفترة ..

وتحدثت الإحصائيات أيضا عن مجال تتساوى فيه الفرص تماما بين الجنسين .. وهو أساتذة وأستاذات الجامعات في بريطانيا في مختلف الكليات .. ولكي تتساوى فرص المقارنة فقد إختاروا لهذا الإحصاء أساتذات أرامل أو غير متزوجات وليس عندهن أطفال صغار .. وأظهر الإحصاء أن الأساتذة الرجال يهتمون أكثر بأعمال البحث ونشر الرسائل .. وبالتالي يحصلون على المزيد من فرص الترقية إلى مناصب أعلى ونفوذ أكبر .. كرئاسة القسم أو عمادة الكلية .. بينما أن مجال الاهتمام الأكبر عند الأساتذات كان هو التدريس الفعلي والخدمة التعليمية للطلبة والطالبات .. والاختلاط بهم وتشجيع المتفوقين منهم .. الخ الخ الخ ..

وفي استطلاع للرأى بين آلاف العاملين والعاملات في مختلف مستويات الوظائف في بريطانيا طُلب من المشتركين فيه بدون ذكر أسمائهم أن يجيبوا بنعم أو لا على جملتين : الأولى تقول (أنا أسعد أكثر عندما أنجز عملا أريد أن أعمله) .. أما

الجملة الثانية فتقول (أنا أسعد أكثر عندما أنجز عملاً يزيد من سعادة الآخرين) .. وغنى عن البيان أن الجملة الأولى حصلت على تأييد ثلثي الرجال .. بينما حصلت الجملة الثانية على تأييد أكثر من ٧٠ ٪ من النساء ..

من كل ذلك تظهر حقيقة واضحة .. وهي أن معظم النساء يفضلن ويخترن بكامل حريتهن الوظائف والأعمال ذات البعد الإنساني والاجتماعي .. ويبعدن بكامل حريتهن عن الوظائف والأعمال التي تتميز بالتنافس والمخاطرة .. وطلب السيطرة والتفوق .. وهو ما يؤكد أن الدوافع الداخلية motivation مختلفة بين الجنسين دون أدنى شك ..

فلن يصل إنسان إلى قمة السلطة في أي مجال من مجالات العمل إلا إذا كانت رغبته في ذلك رغبة طاغية قوية تحرك كل طاقاته في هذا الإتجاه .. وعليه أن يعمل من أجل ذلك ليل نهار .. وسوف يكتشف أن عليه أيضاً أن يضحي في سبيل ذلك بجزء لا يستهان به من صحته .. ووقته .. وصداقاته .. وعلاقاته الأسرية .. وأحياناً من سعادته الشخصية .. ولا نجد كثيراً من النساء مستعدات لمثل هذه التضحيات ..

إختلاف الأولويات .. بين ذكور وإناث البشر :

ليس غريباً أن تثبت الدراسات النفسية والجينية أن قيمة الرجل في نظر نفسه تكون أكثر ما تكون فيما يصل إليه من إنجاز في مجال العمل .. وليس في مجال الأسرة والبيت .. وليس هذا فقط بل أيضاً كذلك العائد الذي يحصل عليه من عرق جبينه والذي يمكنه من إعالة نفسه وأسرته .. بحيث يشعر بالرضا عن دوره كعائل للأسرة .. The Provider .. ولا يجرح كبرياء ابن آدم شيء أكثر من عجزه عن إعالة أسرته ..

فالعمل يحتل المركز الأول في وجدان الرجل أياً كان مستواه العلمي والاجتماعي .. بدءاً من الفلاح وعامل المصنع إلى سائق التاكسي إلى المهندس وأستاذ الجامعة .. إلى عضو البرلمان ورئيس الحكومة .. أما الزوجة والأطفال وكل العلاقات الانسانية الأخرى فتأتي في المرتبة التالية في وجدان تسعين بالمائة من أبناء أئمة .. حين تختار الفتاة رجلاً فإنها من الضروري أن تعلم أنها لا تتزوجه هو فقط .. بل تتزوج معه أيضاً عمله الذي يتكسب منه .. ومن الضروري أن يكون اختيارها منذ اليوم الأول مبنياً على هذا الأساس .. وليس أحب إلى قلب الرجل من الحديث عن

متاعب عمله خارج البيت إلى امرأته داخل البيت .. فإذا كانت الزوجة تجد هذا الحديث مملاً أو كريهاً فإنها سوف تفقد للأبد وسيلة مضمونة للاتصال النفسي والوجداني مع زوجها .. وقد تجد بعد فوات أوان أنه قد أخذ يبحث عن الأذن الصاغية عند غيرها من النساء ..

حتى العاطلين بالوراثة نجد كل واحد منهم .. أو معظمهم .. يبحث لنفسه عن عمل ينتسب إليه حفاظاً على احترامه لنفسه وعلى كرامته في نظر نفسه وفي نظر الآخرين .. فنجد واحداً ينشئ جمعية خيرية يرأسها ويساهم في أعمالها .. وآخر ينشئ جريدة أو مجلة ويتبنى فيها كتاباً ناشئاً .. وآخر يشتري فريقاً رياضياً ويشغل وقته بأن ينافس به الآخرين .. إلى آخر ما يمكن أن تتفق عنه أذهانهم من أفكار يمكن تحقيقها بالمال .. ولا تجد أبداً ثرياً يحترم نفسه يقنع بقضاء نهاره في البيت .. بعكس ما تشعر به معظم النساء ..

وفي سن المعاش عندما يحرم الإنسان من العمل فإن الرجل عادة ما يشعر بأنها نهاية الكون بالنسبة له .. وقد ينوى وينذل كالشجرة قُطعت جنورها .. إلا إذا كان قد استعد لهذه المرحلة بهوية يمارسها أو عمل جديد يعمل .. أما عند النساء فإن رد الفعل يكون مختلفاً تمام الاختلاف .. وتستمر الدنيا بالنسبة لها وكأن لم يتغير شيء تقريباً .. لأن العمل خارج البيت ليس جزءاً أساسياً من التركيبة النفسية لتسعين بالمائة من بنات آدم وحواء ..

ولا يعني هذا أن العشرة بالمائة الباقية من نساء غير طبيعيات .. فهن الاستثناء الذي يثبت القاعدة .. (وسوف نعطى هذه النقطة تفصيلاً أكبر في صفحات تالية) .. وقد تبين أخيراً أن المشكلة الأساسية في الجدل اللانهائي في موضوع عمل المرأة هي أن هذه العشرة بالمائة من بنات آدم وحواء تظن وتعتقد .. بل وتؤمن .. أن كل نساء العالم يجب أن يكنّ مثلهن تماماً ..

إن أكثر ما يثير الأسى لدى زعيمات الحركات النسائية في إطارها المتطرف .. ليس هو مناقشتهم مع القائمين على سن القوانين والتشريعات .. بل هو محاولاتهن لإقناع باقي النساء !! ..

وتواجهنا عند هذه المرحلة من الحوار نقطة غاية في الأهمية .. ألا وهي الاستقلال الاقتصادي للمرأة .. إكتفاؤها من الناحية المادية .. بحيث لا يكون احتياجها المادي نقطة ضعف تضطرها إلى قبول ما لا ترضى به نفسها .. وهو ذل لا ترضى به نفس بشرية .. سواء من الرجال أو النساء .. ولا يأتي الاكتفاء المادي إلا من واحد من طريقتين : إما الميراث أو العمل .. وسوف يسعدني أن أتحدث عن هذه النقطة بالذات بعد قليل ..

المستجدات العلمية فى النصف الثانى من القرن العشرين

(أولاً) كانت الدراسات والاحصائيات التى تمت فى دول الحضارة الغربية عن ثلاثة أجيال من النساء عشن التجربة الفعلية للحياة فى ظل حرية كاملة من اختيارات الدراسة والعمل .. والمجتمعات الغربية لا تترك شيئاً يحدث دون تحليل ودراسة وإحصاء .. ولو كانت هذه التجربة الكبيرة .. (والتى تحدث للمرة الأولى فى تاريخ بنى البشر) .. قد حدثت فى بلاد العالم الثالث لمرت الأعوام .. بل والقرون .. دون أن نستفيد من دراستها وتحليل كل صغيرة وكبيرة فيها !!!

(ثانياً) كانت الدراسات التربوية التى أجريت فى العالم الغربى لبحث أفضل السبل لتدريس المواد المختلفة .. من لغات إلى هندسة ورياضيات إلى موسيقى وفنون .. الخ .. وكذلك بحث تحديد أفضل سنوات الطفولة لتدريس هذه المواد .. وقد فوجئ القائلون على هذه الدراسات بأنه يوجد فروق كبيرة واضحة .. لا شك فيها .. بين الأطفال الذكور والإناث فى هذا المجال !!!

(وثالثاً وأخيراً) كان التقدم الهائل فى وسائل دراسة المخ والاعصاب والنفس البشرية .. والذي بلغ أقصاه فى السنوات العشر الأخيرة من القرن العشرين .. والذي أظهر اختلافات واضحة كبيرة بين الرجال والنساء .. والأولاد والبنات .. فى جميع مراحل العمر من ساعة الولادة وحتى سن الكهولة ..
ودعونا الآن نتحدث عن هذه المستجدات العلمية ببعض من تشويق وتفصيل :

أما عن البند الأول فقد أشبعناه تفصيلاً فى الصفحات السابقة .. ولكنى أرى إضافة بحث إحصائى طريف قامت به مجلة " نيوزويك " الأمريكية فى عدد ١٨ مايو ١٩٩٨ .. تحت عنوان (إنه عالم النساء .. It is a woman's world) .. من صفحة ١٢ إلى صفحة ٢٧ .. أى خمسة عشر صفحة بالتام والكمال .. ونقطة الطرفة البالغة فى هذا البحث الطويل هى أنه أول بحث علمى ينزل إلى مستوى المجلات العادية التى يقرأها عامة الناس .. ويشتمل البحث على عدة إحصائيات .. وعدة مقالات لكبار الكتاب من رجال

ونساء .. وموضوع البحث هو المرأة العاملة في البلاد الغنية .. وبالتحديد في أمريكا الشمالية .. وأوروبا .. واليابان .. وأضافوا إليها روسيا أيضا .. على اعتبار أنها عزيز قوم ذل (!!) .. كانت في مصاف الدول الغنية قبل أن يحقنها لينين وستالين (عمداً مع سبق الإصرار) .. بجرثومة الشيوعية القاتلة .. وعلى اعتبار أنها الآن في فترة النقاهة .. وفي طريقها إلى الشفاء !!!

ودعونا نقلب صفحات هذا البحث : في صفحة ١٦ تقول دراسة من جامعة هارفارد بالصرف الواحد (A successful career for a woman often requires forgoing children) .. وترجمتها هي أن المرأة إذا اختارت النجاح المهني فإنها عادةً تضحي بالأمومة .. إما بالامتناع عن الانجاب .. أو بترك أطفالها يربون أنفسهم بأنفسهم ..

وفي صفحة ١٥ و ١٧ يعترف أربعة من رؤساء مجالس إدارة أربعة من أكبر الشركات الفرنسية والألمانية أنهم يتحايلون على قوانين العمل التي تساوى بين الجنسين .. بحيث يتفادون توظيف النساء .. ويقولون أنه في اللحظة التي تنجب فيها إحدى موظفاتهم فإنهم يعتبرونها عمالةً زائدة لا فائدة منها .. لأنها إذا كانت مثل ٩٠ ٪ تسعين بالمائة من النساء .. فإن اهتمامها الأساسي سوف يكون خارج نطاق العمل دون أدنى شك .. (ومن الطريف أن من هؤلاء الرؤساء الأربعة توجد امرأة تعمل رئيسة مجلس إدارة .. ولم يختلف رأيها في هذا المجال عن الرجال الثلاثة الآخرين .. (!!!..

وفي جميع المقالات التي تضمنتها البحث نرى الجميع يتفقون على أن المصلحة المشتركة بين صالح العمل .. وصالح المرأة العاملة .. هو أن تكون مجالات العمل للنساء هي ما يضمن لهن العمل نصف الوقت فقط .. (أو العمل من خلال منازلهن) حتى ولو كان ذلك بمرتبات أقل .. ويفرص أقل للترقى إلى مستويات الإدارة العليا .. ولا تنكر هذه المقالات بعض الأسماء لنساء وصلن إلى أعلى مستويات الإدارة والوزارة والحكم .. ولكنها تتفق جميعاً على أنهن الاستثناء الذي يثبت القاعدة ..

وفي صفحة ٢١ تورد المجلة عشرة إحصائيات .. تقول إحداها أن عشرة بالمائة فقط من الطالبات الجامعيات يخترن دراسة الهندسة .. في مقابل ثلاثين بالمائة يخترن الدراسات الأدبية والفنية .. وثلاثين بالمائة أخرى يخترن دراسة الطب والتمريض ومهنة التدريس ..

وتعترف إحصائية أخرى بحقيقة خطيرة .. إذ تقول أن نسبة الأطفال الذين يولدون لأمهات دون زواج قد بلغ الثلث (٣٣ / بالتمام والكمال !!!) في كل

من كندا وفرنسا وبريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية ..
إن هذه الإحصائية الأخيرة لى المؤشر الأمم لما سوف يكون عليه الحال إذا
أخذت الأمور مداها حسب نظريات المساواة المزعومة .. والتي ليست مساواة بقدر ما
هى ظلم فادح للمرأة أولاً وياقى المجتمع كله أيضا دون أدنى شك ..

يوجد من داعيات الحركات النسائية صنفان .. صنف واقعى .. يقر بأن الأمومة
هى الاهتمام الفطرى الأول لكل امرأة طبيعية .. ويبحث عن الوسائل التى ترفع من
شأن المرأة فى هذا الإطار .. سواء فى مجالات الدراسة .. أو فى مجالات العمل .. أو
فى مجالات اكتساب الرزق ..

أما الصنف الثانى .. فهن المتطرفات .. من أتباع الأنسة سيمون دى بوفوار ..
وهؤلاء لا يعطون أى أهمية للاختلافات الجسمانية والذهنية والجينية بين النساء
والرجال .. ويدعون بأنها لا تؤثر إطلاقاً على مطالبتهن بالمساواة التامة فى كل شئ ..
حتى على حساب العقل والمنطق .. والأخطر من ذلك .. هو أنهن يعطين نوعاً من
التبجيل والتقدير للحظة الاستمتاع بالحب .. ولحق المرأة فى التساوى فى هذه
الحظة مع استمتاع الرجل .. دون ما أى اعتبار آخر .. وفى هذا الإطار من التفكير
تصبح المخدرات وسائل مشروعة تساعد على الوصول إلى قمة هذه المتعة .. وفى هذا
الإطار أيضاً يصبح الزواج عقبة تحول دون متعة الحياة .. ويصبح الأطفال عقبة أكبر
وأكبر .. وبالتالي تصبح وسائل منع الحمل المختلفة حقا مكتسبا لكل بنت تصل إلى
سن البلوغ .. بما فى ذلك الإجهاض .. أما إذا حدث ما ليس فى الحسبان وأصبحت
البنت أمّاً لطفل يكاد يقاربها فى السن .. وإذا تغلبت عليها عاطفة الأمومة .. فإنها
إذ ذاك تقوم بتربيته وحدها على قدر ما تستطيع ..

إن الخاسر الأكبر فى هذا الإطار المتطرف من دعاة الحركات النسائية لى
المرأة نفسها .. أما الخاسر الأعظم فهو المجتمع بأسره .. فهام ثلث أطفاله يتلقون
اليوم تربية عشوائية يكاد يتساوى نجاحها أو فشلها مع ضربات الحظ .. أو عجلة
الروليت .. وفى سن المراهقة نجد من هؤلاء الأطفال من يعسك ببندقية يقتل بها زملاءه
ومدرسيه .. ونجد من ينغمس فى اللهو والمخدرات .. ونجد من يسير فى طريق العنف
والعصابات .. وفى خلال عشرين عاما سوف يصبح هؤلاء الأطفال هم رجال ونساء
تلك المجتمعات .. وسوف يكون منهم المعلمون ورجال الشرطة .. ورجال الحكم ..

ولنا أن نتصور ما يقود إليه هذا الطريق .. بكل ما فيه من كآبة .. وظلام .. ومهاك ..
وحُفر ومطبات ..

والكارثة العظمى هي أن هذه الدول الفنية هي التي تقود اليوم التقدم العلمي
والتكنولوجى .. وتقود أيضاً كل وسائل الإعلام والثقافة .. ويتسرب كل هذا تدريجياً
كما يتسرب الهواء الفاسد .. إلى باقى شعوب العالم .. ويحاول تدريجياً أن يُجهز على
كل ما تبقى من حضارات .. أو من قيم ..

ولكن .. ولحسن الحظ .. أن كثيراً من المجتمعات المتقدمة بدأت تتبّع إلى ما
يشكله هذا التطرف النسائى من خطورة على المجتمع بأسره .. وأن بتدول الحركات
النسائية .. والذي بدأ فى الامتزاز بشدة ناحية اليسار بعد الحرب العالمية الثانية .. قد
جاوز فى حركته حدود العقل والمنطق .. وأن تحليل ما حدث خلال خمسين عاماً يحتم
إعادة النظر فى كثير من معطيات هذا التيار .. وبالتالي إعادة حركة التدول بعيداً عن
الشطط الذى وصلت إليه الأمور ..

وعندما أعاونا النظر .. كانت من أهم النتائج التي وصلوا إليها هي فتح مجال
جديد للمرأة يمكنها فيه أن تعمل وأن تحقق طموحاتها .. وأن تكسب الآلاف والملايين ..
ولكن من أبواب جديدة ابتدعوها للعمل .. من خلال المنزل .. وهو ما سوف نشرحه
بتفصيل أكبر فى صفحات تالية ..

وكل ما يتمناه العقل والمنطق هو أن تعى دول العالم النامى هذا الدرس الذى
تعلمته حضارة الغرب من خبرة وتجارب ثلاثة أجيال من النساء عاشوا فى ظل حرية
كاملة من الدراسة والعمل .. وأن لا تبدأ كل واحدة من دول العالم الثالث .. (ومنها
دولنا العربية ..) .. أن لا تبدأ طريق تحرير المرأة من نقطة الصفر حيث بدأ الآخرون
.. بحيث نعيد أخطأهم جميعاً .. ولا نصل إلى نقطة الاعتدال إلا بعد نصف قرن آخر
من الزمان !!..

ما أظهرته الدراسات التربوية من اختلافات بين الأولاد والبنات :

تحدثنا في الصفحات السابقة عن الإحصائيات والملاحظات بعد خمسين سنة من قوانين صارمة .. وإجراءات حاسمة .. في المجتمعات الغربية .. تفرض كلها المساواة بين المرأة والرجل في كافة مجالات التربية والتعليم والعمل .. وقد أظهرت هذه الإحصائيات والملاحظات أنه بالرغم من كل ذلك فإن الطبيعة الفطرية فرضت نفسها على الجميع ..

في السبعينيات ظهرت في مجال التربية والتعليم في أمريكا إختبارات خاصة سميت باختبارات للذكاء **I Q tests** وغيرها .. إستعملها علماء النفس والأعصاب كما أستعملها أيضا خبراء التربية .. وكان لهذه الاختبارات هدفان .. الأول هو دراسة الإمكانيات الفطرية الطبيعية لكل طفل من أجل أن يتم توجيهه نحو أنسب المجالات له في الدراسة والتدريب .. وكان الهدف الثاني هو دراسة أفضل الطرق وأحسن الأعمار التي يتم فيها تدريس مواد الدراسة المختلفة للأطفال .. وفجئاً العلماء بوجود اختلافات بين الأولاد والبنات في جميع الأعمار .. كانت البنات يتفوقن على الأولاد في اختبارات معينة .. بينما يتفوق الأولاد عليهن في اختبارات أخرى معينة .. وكانت هذه النتائج حاسمة وثابتة .. وتكرر في كل مرة يجري فيها هذا الاختبار أو ذاك .. وكانت النتائج تتشابه من مركز للأبحاث إلى آخر وفي جميع الولايات ..

وقامت قيادة زعيمات الحركات النسائية .. وثارت ثائرتهن .. وتناثرت الاتهامات بين فريق يؤكد صحة الاختبارات .. وفريق آخر يتهم واضعي الاختبارات بالتحيز في طريقة صياغتها .. وأصبحت مثل هذه المناقشات هي الخبز اليومي لبرامج الأحزاب السياسية المختلفة .. والمسؤولين عن المدارس .. والمسؤولين عن نقابات العمال .. واصطبغ الموضوع بصيغة سياسية كادت تطفئ على النواحي العلمية والموضوعية إلى حد كبير ..

وقد كان من أهم وجهات النظر التي طرحت هي المقولة التي تقول أن المخ والجهاز العصبي يبدأ بالحياد والمساواة التامة **sex neutrality** عندما يولد الطفل .. ولكن المجتمع بأكمله بدءاً من الأم والأب .. ثم الإخوة .. ثم الأقارب .. ثم المدرسة .. ثم جهة العمل .. هو الذي يفرض تدريجياً على الأولاد والبنات نوعين مختلفين من السلوك والمعاملة .. وأن هذا التأثير من كافة أركان المجتمع هو الذي يؤدي في النهاية إلى كل ما نراه من فروق بين الذكور والإناث **social moulding** .. ويدخل الكمبيوتر إلى الساحة في الثمانينات أصبح في الإمكان صياغة

عشرات من أصناف الاختبارات النفسية والعصبية والتربوية والمهنية .. وأصبح في الامكان إجراء هذه الدراسات على آلاف وآلاف من الأولاد البنات والرجال والنساء في كافة مستويات المجتمع .. من سكان العشوائيات إلى سكان القصور .. وفي كافة الأعمار .. وفي جميع البلاد ..

ولم يكن الهدف الأساسي لكل هذه الاختبارات هو محاولة نفي أو إثبات وجود فروق بين الجنسين .. بل كانت تهدف أصلاً كسابقاتها في السبعينيات إلى دراسة وسائل التعليم .. ومدى تأثير دخل الأسرة على مستوى ذكاء الأطفال واستجابتهم للتدريب .. ومدى تأثير الاختلافات العرقية بين مختلف طوائف الشعب الأمريكي .. وكلهم مهاجرون .. بعضهم من شمال أوروبا .. وبعضهم من جنوبها .. وآخرون من أفريقيا .. ومن آسيا .. وهكذا ..

وفجئ العلماء أيضاً بوجود اختلافات ثابتة لا جدال فيها بين الأولاد البنات والرجال والنساء .. في كل من قطاعات المجتمع دون استثناء .. ولم يعد في الامكان إنكار حقيقة واضحة .. حقيقة تقول أن الأولاد البنات لا يختلفون فقط في تركيبة الشكل الخارجي للجسم .. بل إنهم قطعاً يفكرون أيضاً بطريقتين مختلفتين .. وأن هذا يرجع إلى اختلاف عضوى biological أساسي في تركيبة المخ والجهاز العصبي دون أدنى شك ..

وقبل أن أدخل في بعض تفاصيل الاختلاف العضوى في تركيبة المخ دعوني أذكر القارئ باختلافات أخرى نعرفها جميعاً وليس لها أي صلة بأعضاء الحمل والولادة .. فقد أثبتت التحاليل الكيميائية أن نسبة البروتينات إلى الدهون في إجمالي تركيب جسم الأولاد عند سن البلوغ هو ٤٠ ٪ بروتين إلى ١٥ ٪ دهون .. بينما أن نفس النسبة في جسم البنت في نفس السن هي ٢٢ ٪ بروتين إلى ٢٥ ٪ دهون .. ويتم توزيع هذه الدهون الزائدة في أجسام البنات في الأطراف وحول المفاصل .. لتعطى الأذرع والسيقان مظهراً خارجياً ناعماً خالياً من تضاريس العضلات التي تظهر بوضوح في أجسام الأولاد ..

وأثبتت التحاليل أيضاً أن عدد كريات الدم الحمراء أكثر في الأطفال الذكور منه في الإناث .. حتى دون أن يمارس أي منهم أو أي منهم أي ألعاب رياضية .. ومن المعروف أن زيادة عدد كريات الدم الحمراء يزيد من سرعة توصيل الأكسجين إلى العضلات والقلب .. فكان جسم الولد يُجهز منذ الصغر استعداداً لأنواع من العمل ليست مفروضة على الإناث ..

وأثبتت الإحصائيات أن متوسط الطول عند الرجال هو أكثر بنسبة ٧ ٪ من متوسط الطول عند النساء .. وكلمة متوسط هنا تعني أننا قد نجد آلافاً من النساء

طوال القامة وآلاف من الرجال قصار القامة .. ولكن يبقى المتوسط ثابتا وحقيقيا بالنسبة إلى مجموع القبيلة أو الشعب أو الجنس البشرى على وجه العموم .. وهى حكاية نعرفها وتمر عليها كل يوم مرور الكرام ..

ويحضرني هنا تعليق طريف لأحد كبار الأساتذة الأمريكيين بعد أن قضى عمره كله فى هذه الأبحاث .. ففى ختام إحدى المحاضرات رفع ذراعيه مستغربا وقال : كيف نشك فى وجود هذه الاختلافات العضوية فى كل واحد من أعضاء جسم المرأة .. وجسم الرجل .. هل يمكن أن ننسى أن كل خلية فى جسم الأنثى تحمل جينات إكس إكس بينما أن كل خلية فى جسم الرجل تحمل جينات إكس واى ؟! .. وهل ننسى أن هذا ينطبق على كل عضو من أعضاء الجسم بدءاً من أصابع القدمين إلى شعر الرأس .. بما فى ذلك تلافيف المخ وشبكية العين ؟!

ونعود إلى وظائف المخ وتوصيلاته .. واختلافها عند الذكور والإناث .. ولنبداً بالأعمال والاختبارات التى تستلزم من صاحبها أن يفكر بطريقة ثلاثية الأبعاد .. فلكى نرسم شكلاً مكعباً من عدة زوايا على سبيل المثال فإن علينا أن نتخيله فى أذهاننا .. وأن نتخيل المكان الصحيح لكل زاوية من زواياه قبل أن يمكننا أن نرسمه .. وللاعب الكرة الذى يلعب زميله بجرى فى الناحية الأخرى من الملعب يتخيل فى أقل من لمح البصر المكان الذى سوف يكون فيه هذا الزميل بعد نصف ثانية .. والخط الذى سوف تسير فيه الكرة إذا ضربها بزاوية معينة لتسقط أمام قدمي هذا الزميل .. والطيار الذى يناور بطائرته ليتمكن من إسقاط طائرة معادية تدور فى رأسه آلاف من الصور كل ثانية بحسب بها كل الزوايا وكل السرعات التى تساعده فى إتمام مهمته بنجاح ..

هذا هو التفكير ثلاثي الأبعاد three dimensional .. وهو ما يمكن اختباره بسهولة بالورقة والقلم .. أو بأجهزة الكمبيوتر .. باختبارات تتدرج فى الصعوبة بحيث تناسب كافة الأعمار .. وقد ثبت تفوق الرجال فيها تفوقاً ساحقاً لا يعطى أى فرصة لنقاش أو جدال .. فقد لوحظ أن عدد الأولاد والشباب والرجال الذين حصلوا على الدرجات النهائية كان ضعف عدد البنات والشابات والنساء اللاتي حصلن عليها .. أما فى الدرجات المتوسطة فلم يتمكن إلا ٢٥ ٪ فقط من النساء أن يجاروا أو يتفوقوا على المتوسط العام للذكور ..

وعندنا فى هذا المجال أيضاً مثل قريب وهو لعبة الشطرنج فى الاتحاد السوفيتي .. فقد ألفت الشيوعية الفروق بين الرجال والنساء .. وفرضت على الجميع ألعاباً معينة مثل الباليه والجمباز والشطرنج .. من أجل تقريب أجيال من الموهوبين ينافس بها السوفييت باقى الدول .. وكان تشجيع الدولة بلا حدود فى هذه المجالات الثلاثة .. وكان كل طفل يحاول أن يتفوق فى إحداها لأن هذا كان يعطيه امتيازات أكثر

بكثير عن زملائه .. ولكن الأطفال الذكور احتكروا التفوق في لعبة الشطرنج .. لأنها اللعبة الوحيدة من الألعاب التي شجعتهما الدولة وكانت تستلزم بالذات تفكيراً ثلاثى الأبعاد .. وهو ما يتفوق فيه مخ الرجل عن مخ المرأة دون جدال ..

وقد وجدت الإختبارات نتائج مماثلة أيضاً فيما يخص علوم الرياضيات -mathematics .. ولوحظ هذا الفرق في كافة مستويات علوم الحساب والرياضيات .. بدءاً من مدارس الروضة إلى الابتدائي إلى الثانوي .. وقد حدد أحد الإحصائيات في القارة الأمريكية الفرق بين الأولاد والبنات بطريقة طريقة .. فقد ختم التحليل المفصل لنتائج الإحصاء بعبارة تقول أننا في مقابل كل بنت تفوقت في اختبارات الرياضيات وجدنا ثلاثة عشر ولداً في المستوى نفسه ..

أما على المستوى الجامعي فقد حسم الطلبة والطالبات بأنفسهم هذا النقاش .. فكان عدد الطالبات اللاتي إخترن تخصص الرياضيات لا يزيد عن عُشر عدد الطلبة .. وكفى الله المؤمنين شر القتال !!..

ولم يكن الهدف من كل هذه الاختبارات والإحصاءات هو مجرد أبحاث أكاديمية أو مناقشات للذكرى والتاريخ .. فقد أصبح لها نتائج عملي بدأ تطبيقه في كثير من الولايات الأمريكية .. ألا وهو إعادة النظر في مقررات الرياضيات وطريقة تدريسها في الفصول التي تجمع الأولاد مع البنات ..

ونأتى الآن إلى مجالات أخرى أظهرت الأبحاث فيها تفوق البنات على الأولاد تفوقاً ساحقاً .. ألا وهي مجالات التعبير .. سواء بالغة .. أو الموسيقى .. أو الرسم .. ففي اللغات ثبت أن البنات يمكنهن إجادة النطق والهجاء الصحيح أسرع بكثير من الصبيان في نفس السن .. وكان في مقدورهن تعلم لغة أجنبية إضافية أيضاً في سن أصغر بكثير من أي طالب من الذكور ..

واكتشف خبراء التعليم في أمريكا أن كثيراً من الأولاد كانوا يُحوكون إلى الأخصائي النفسي وأخصائي عيوب الكلام على إعتبار أن بهم عيوباً خلقية كالثثانة أو التهته تحول بينهم وبين اللحاق بزملائهم وزميلاتهم في نفس الفصل .. ثم تبين أخيراً أن معظمهم أولاد عابيون .. ولكنهم ظلّمو بالمقارنة بينهم وبين البنات في هذا المجال ..

وتبدأ البنات الكلام في سن أصغر من الأولاد .. ولا يخطئن في الهجاء أو الأجرسية أو تشكيل الحروف .. وفي حصص الرسم تتفوق البنات على الأولاد في سهولة ويسر .. ومثل ذلك أيضاً في حصص الموسيقى .. حيث لا تخطئ أذانهن أبداً الفرق البسيط جداً في الأداء .. والذي قد تخطئه أذان المستمعين من الكبار ..

ما أظهره العلم الحديث عن وظائف المخ والأعصاب .. والنفس البشرية .. واختلافها بين الجنسين :

كانت وسائل هذه الدراسات محدودة للغاية إلى بضع سنوات مضت .. أما الآن ففي إمكان الطبيب أن يفحص أجزاء المخ المختلفة في الشخص السليم .. سواء أثناء يقظته أو منامه .. وحتى وهو يعمل أو يكتب أو يتكلم .. أو حتى يفكر دون أى كلام .. ومن الوسائل العلمية الحديثة نوع من الأشعة المغناطيسية يسمى : functional MRI .. وكذلك نوع من الأشعة يسمى : PET (positron emission tomography) .. يستخدم صبغات مشعة تظهر مكان الخلايا التي تؤدي أى من وظائف المخ أثناء عملها .. ودون ما أى ضرر للمريض أو السليم .. ونوع ثالث من الأشعة المغناطيسية يمكن بها تشغيل وفحص خلايا المخ ووظائفها أثناء يقظة الإنسان دون تخدير .. وقد أضافت هذه الوسائل العلمية الحديثة معلومات جديدة لم تكن لتتوفر لنا بالطرق القديمة ولو بعد عشرات السنين ..

وقد ثبتت ملاحظات غاية في الطرافة .. وفي نفس الوقت لا علاقة لها بأى نوع من التنشئة أو التربية أو التعليم .. منها أن البنات يتمتعن بتفوق ساحق في ثلاثة من الحواس الخمسة التي يتميز بها البشر .. وهى السمع .. والشم .. واللمس .. وتظهر هذه الاختلافات بوضوح في الأطفال حديثي الولادة وتستمر طول العمر .. وقد لا تتمكن الزوجة من النوم بسبب قطرات الماء من حنفية في آخر البيت .. بينما أن الزوج يتعجب لأنه لا يسمع أى شئ .. وفي مدارس كورال الأطفال نجد ستة من البنات مقابل ولد واحد يمكنه متابعة زملائه في الأداء دون أخطاء ..

وحاسة الشم القوية عند البنات والنساء هى ظاهرة معروفة للجميع منذ القدم ولم تكن فى حاجة إلي اختبارات الأخصائيين الأمريكيين ليثبتوها .. ونجدها ترد كثيرا في طرائف القصص والأفلام .. كممثل الزوجة التي لا تخطئ أنفها أبدا آثار عطر غريب في سيارة الزوج .. بعد أسبوع كامل من حادثة اللعب بالذئب !!!

ومثل ذلك أيضا حاسة اللمس عند النساء .. سواء في أعصاب اليد أو في كل سنتيمتر من جميع أجزاء الجسم .. وقد أجريت اختبارات حساسية اللمس وحساسية الالام على آلاف وآلاف من النساء والرجال والأولاد والبنات .. بل والأطفال حديثي الولادة الإناث والذكور .. وثبت أن أقل درجات هذه الحساسية عند الإناث تفوق بمراحل كبيرة أعلى الدرجات عند الذكور .. وفي جميع مراحل العمر .. بدءا من الطفل ذى

اليوم الواحد إلى سن السبعين والثمانين ..

وعند دراسة حاسة البصر وجد الباحثون اختلافات غاية في الطرافة والعجب .. فقد وجدوا أن الذكور يتمتعون بميزة تركيز قوة الإبصار في بؤرة العين .. وكذلك سهولة الإحساس بالفرق في المسافات والعمق بين المرئيات في بؤرة مركز الإبصار .. وتتركز هذه المميزات في البؤرة فقط بحيث أنهم لا يكادون يرون الأشياء التي تبعد عشر درجات فقط عن مركز الإبصار .. أما في النساء فقد وجد الباحثون عندهن قدرة عجيبة لا توجد في الرجال .. فبالرغم من تفوق الرجال في قوة الإبصار البؤري .. فإن النساء يتمتعن باستمرار وضوح الرؤية إلى عشرين أو ثلاثين درجة على كل جانب من البؤرة .. وهو ما نسميه **wider peripheral vision** ..

إن المرأة قد تنظر في عينيك أثناء الحديث .. ولكنها ترى في نفس الوقت .. ونفس السهولة والوضوح تقريبا كل ما يفعله شخص آخر على يمينك وأخر على اليسار .. وعندما تنظر المرأة إلى جانبها الأيمن أثناء سيرها في الطريق فهي بالتأكيد تراك جيدا وأنت تسير خلفها .. وترى وجهك بدرجة كبيرة من الوضوح !!! وفي الفحص الميكروسكوبي نجد في شبكية عين الأنثى عددا من خلايا الضوء الحساسة موزعة على جانبي بؤرة العين أكبر بكثير من العدد المقابل في عيون الذكور ..

وقد ساهمت أبحاث جراحة المخ أيضا في استكمال كثير من المعلومات عن وظائف المخ .. وذلك عن طريق الدراسات التحليلية الدقيقة لحالات المرضى الذين يصابون بالصرع أو بأورام تستلزم استئصال أجزاء من فصوص المخ .. وعلى مر السنين تجمعت المعلومات وكأنها قطع متناثرة صغيرة تضيف كل منها لمسة إلى الصورة الكبيرة المتكاملة لوظائف المخ .. واختلافاتها بين الرجال والنساء .. وقد إتفق العلماء على حقيقتين .. لم يعد فيهما مجال للنقاش :

أولهما أنه يوجد درجة تخصص عالية في وظائف الأجزاء المختلفة من المخ عند الرجال .. فإذا استوصل جزء ما منها فإن وظيفته تُفقد تماما .. ولا يمكن لباقي أجزاء المخ تعويضها .. وبالعكس عند استئصال جزء ما من فصوص المخ في النساء فإننا نجد الخسارة الوظيفية محدودة .. لأن وظائف المخ في النساء تتوزع على نطاق أوسع في أجزاء المخ .. بل وعلى كلا الجهتين اليسرى واليمنى .. وتُفسر هذه الدرجة العالية من التخصص أيضا ما نلاحظه جميعا عندما يلعب أطفالنا معا .. فالولد يمكنه التركيز على الشيء الذي يعمل لفترات أطول دون انقطاع .. بينما يمكننا أن نصرف انتباه البنت بمنتهاى السهولة عن الشيء الذي تعمل .. ونجد أفكارها تنفّز من فكرة إلى أخرى ومن عمل إلى عمل دون تركيز شديد .. فإدراكها يحيط بما حولها بصورة أشمل

وأوسع .. بعكس مخ الرجل الذى لا يحيط إلا بجزء واحد من الصورة التى حوله .. ثم يركز عليها .. وعليها فقط ..

والحقيقة الثانية التى اتفق عليها العلماء هى أن الكوبرى الكبير الذى يصل بين فصى المخ والمسمي corpus callosum هو أكبر حجماً وسمكاً فى النساء منه فى الرجال .. وهو دليل مادى لا يمكن إنكاره على وجود اختلاف عضوى أساسى فى توصيلات المخ بين الرجل والمرأة .. وتتوافق هذه الحقيقة أيضاً مع ما ذكرناه من تعاون أجزاء متعددة على الجانبين فى مخ الأنثى لتأدية نفس الوظيفة التى يؤديها جزء واحد محدد فى مخ الرجل ..

وتفسر هذه الحقيقة أيضاً ما نلاحظه جميعاً عند الرجل من فصل شبه تام بين الحقائق والعواطف .. بعكس المرأة .. فمعظم الحقائق والأفعال تتركز عند الرجل فى الفص الأيسر من المخ .. بينما تتركز معظم العواطف فى الفص الأيمن .. أما فى النساء فإن الحقائق والأفعال .. والعواطف .. تتوزع كلها بدرجات مختلفة على كلا الفصين الأيمن والأيسر .. يساعدها فى ذلك الكوبرى الكبير الذى يصل بين الإثنين .. إننى أؤكد أن هذا الحديث سوف يثير الكثير من الحوار والنقاش .. وإذا فإننى قد اخترت بعضاً من المراجع العالمية فى هذا المجال .. مرتبة حسب الحروف الأبجدية .. وأدرجتها فى آخر هذا البحث .. ليس لأنه يوجد أى شك فى هذه المعلومات الحديثة .. بل لأن بعض القراء قد لا يكون قد حصل على فرصة العلم بها .. ومعظمها لم ينزل إلى الساحة إلا منذ سنوات قليلة ..

ما أظهره العلم الحديث من طرق التواصل مع الآخرين .. وإختلافها بين الرجل والمرأة :

عندما يفقس الطير أو الكتكوت من البيضة فإن غرائزه الموروثة تملى عليه أولى الحقائق الهامة فى حياته .. ألا وهى التعرف على أمه .. وقد أجريت على هذه النقطة بالذات آلاف الأبحاث والملاحظات لمعرفة كيف يتم ذلك .. فالجملة المغروسة فى مخ الكتكوت تأمره بأن ينظر حوله فور خروجه من البيضة .. إلى أن يعثر على أقرب جسم كبير متحرك وأن يعتبر أن هذا الشيء هو أمه .. وأن يطبع صورتها فى مخيلته .. ويتبعها أينما ذهبت ..

وقد صور العلماء أفلاماً غاية فى الطرافة لطير أو لكتاكتيت عُرِضت عليها فور

فقسها أشكالاً وأنواعاً مختلفة من الأمهات المزيفة .. فإذا وضعت البيضة لتفقس فى عش نوع آخر من الطيور فإن كلا من الأم والكتكوت كانا يأخذان العلاقة المزيفة كقضية مسلّمة بون أى شكوك .. وتقوم الأم بإطعامه مع باقى كتاكيتها بون أى تفرقة .. وكانت المشكلة تحدث عندما يصل هذا الطائر إلى سن البلوغ إذا كان ذكراً ويحاول التقرب إلى أنثى من شكل أمه المزيفة .. فقد كانت محاولاته كلها تبوء بالفشل وترفضه هذه الإناث لأنه يختلف عن صورة الذكور المطبوعة غريزياً فى مخها الصغير .. وإذا وضعت بيضة النجاج بجانب بطة أو أوزة حتى تفقس فإن الكتكوت كان يعتبرها أمه بون نقاش .. وكان يتبعها ليل نهار بون تردّد أو كلل .. وكان بعض هذه الأمهات المزيفة قطة أو كلبية !!! أو حتى الحذاء الأبيض الكبير boot الذي كان يلبسه أحد الباحثين .. وفوجئ بكتكوتين يجريان خلفه .. ويتبعانه من غرفة إلى غرفة فى معمل الأبحاث !!!

وقد أظهرت الأبحاث أنه فى الطفل البشرى يوجد أيضاً الكثير من مثل هذه التعليمات التلقائية الغريزية .. كمثل حاسة اللمس القوية التى تتركز فى شفتى الطفل وتُمكنه من تحسس طريقه إلى ثدى أمه ثم التمسك به فى عزم وإصرار .. ومنها أيضاً أن حاسة السمع عند الجنين فى بطن أمه تُمكنه من معرفة صوت أمه .. وهى معلومة جديدة جعلت أطباء الولادة يسرعون بتسليم الطفل إلى أمه لكى تحدثه وتتأخيه بعد دقائق من الولادة .. وهى معلومة قد يستغلها بعض الآباء أيضاً للتقرب إلى أطفالهم بالحديث أو الغناء .. حتى قبل أن يولّدوا !!!

وقد وجد الباحثون فى الأطفال حديثى الولادة ملاحظات أخرى لطريقة تنعكس على الموضوع الذى نحن بصدد .. وهو الاختلاف بين الذكور والإناث .. فعمد الأسبوع الأول من الولادة نرى البنت تستجيب أسرع لأصوات المداعبة والمناغاة .. وتحس أكثر بالفرق فى درجة العواطف والحنان فى هذه الأصوات أضعاف أضعاف ما يحس به الأولاد .. ونلاحظ أيضاً أن البنت فى هذه السن يمكنها أن تركز عينيها فى عيني أمها أو أى شخص آخر eye contact حتى بدون أى كلام .. ولفترة أطول بكثير مما يفعل معظم الأولاد .. وتزيد قوة وفترة تركيز العين فى العين إذا كانت مصحوبة بالحديث أو المناغاة .. وقد ثبتت هذه الفروق بين الأولاد والبنت فى عشرات التسجيلات المصورة وفى عشرات معامل الأبحاث .. بحيث أصبحت لا تحتمل أى نقاش ..

ويمكن للطفلة وعمرها أربعة شهور أن تفرق بين صور الأشخاص الذين تعرفهم وبين صور الغرباء .. بينما لا يصل معظم الأولاد إلى هذه المقدرة إلا عند ستة أو سبعة شهور .. وتأنس الطفلة فى هذا السن أكثر إلى اللعبة التى تشبه الأجسام الحية .. وخاصة إذا كان لها عينان وأذنان كبيرتان وجلد أو فراء ناعم .. بينما يلفظ الولد هذه

اللعبة وولفت نظره أكثر اللعبة ذات الأشكال المربعة أو المستديرة ذات الألوان الزاهية .. وهو ما يفسر غرام الأطفال الإناث بلعبة العروسة والدمية .. وغرام الأطفال الذكور بالألعاب الميكانيكية .. وهو ما يرد أيضا على المناقشات البيزنطية اللانهائية والتي كانت تدعى أن التفرقة بين الأولاد البنات تبدأ في الصغر .. وأن الذي يقوم بهذه التفرقة هو الأبوين والأسرة والمجتمع ..

إننا نرى الأم عندما تلعب مع طفلتها فهي تحضنها وتهدهدها وتحديثها بالهمس وتغنى لها بصوت خفيض .. أما عندما تلعب مع طفلها فهي تجرى وراءه وتجعله يجرى وراءها .. وتصارعه وترفع صوتها ويرفع صوته بالضحك والصراخ .. قمع البنات نرى المداعبة خافتة حنون .. ومع الأولاد نراها صاحبة عالية .. وقد ثبتت هذه الملاحظات في ثمانين بالمائة من الأطفال الإناث والذكور .. وثبت أيضا أن الأم تلجأ إلي هذين النوعين من المداعبة ليس عن قصد مسبق للتفرقة بين الأولاد البنات .. بل إنها تداعب هذا الطفل أو هذه الطفلة بالأسلوب الذي يعطيها درجة أكبر من الاستجابة .. ويعطى الطفل درجة أكبر من الابتسام والسرور .. فكان الطفل هو الذي يفرض علي أبويه نوع الملاعبة التي تدخل السرور إلى البرامج الجينية الجاهزة والمورثة في رأسه وجهازه العصبي .. وليس العكس ..

ودعونا ننتقل إلى الصور التي نراها في فناء المدرسة حيث يلعب الأطفال دون أي ضغط أو توجيه .. ففي السن بين الثامنة والعاشر نرى الأولاد البنات وقد تفرقوا بالتدريج .. ونرى مجموعة البنات وقد تجمعوا في أحد الأركان يخرجن من حديث إلى حديث آخر ولا يشبهن من تبادل القصص والأسرار والحواديت .. وقد قام العلماء بمئات التسجيلات الصوتية لهذه التجمعات دون أن تشعر البنات بأن أحاديثهن يتم تسجيلها .. وإنك لتعجب للتوافه التي تصبح مواد خصبة لثرثرة لا تنتهي لساعات طوال .. وإذا تشاجرن فإنهن عادة ما يصلن إلى حلول وسط ترضى جميع أطراف النزاع .. وقد يظهر بينهن من تأخذ صفة الزعامة .. ولكنها نادرا ما تكون في شكل بلطجة أو قوة بدنية كما يفعل الأولاد في الجانب الآخر من الفناء .. فهناك ترى تجمعات الأولاد تتسابق وتتنافس وتتصارع .. يدفع أحدهما الآخر .. وإذا ظهر بينهم من يأخذ صفة الزعامة فهو عادة طويل القامة خشن الحركات يفرض زعامة بقوة العضلات .. bully ..

ومن هذه الأمثلة فإننا نرى الأطفال يتبعون في سلوكهم التلقائي ما يجدونه مُرضياً لتطلعاتهم ومشاعرهم الداخلية .. والتي تتبع أصلا من الطريقة المختلفة التي تمت بها توصيلات الجهاز العصبي في الأولاد البنات .. فنجد أن الأولاد ينجرفون

تدريباً إلى الألعاب والدراسات والأعمال التي تُتمى عندهم حواس التفكير ثلاثى الأبعاد ومشاعر العدوانية aggression والتنافس العضلي والفكرى وحس القوة والسيطرة .. competitive .. بينما تتجرف البنات تدريباً إلى الألعاب والدراسات والأعمال التي تشبع رغباتهن الداخلية فى روابط حميمة inter-personal skills مع الأسرة والرفاق ومع كافة أفراد المجتمع ..

ودعونا هنا نستعرض ما نشعر به جميعاً من اختلاف طريقة النقاش والحديث بين النساء والرجال .. ففى السنوات الأخيرة خضع هذا الجانب من العلاقات الإنسانية إلى عشرات من الأبحاث العلمية الموضوعية .. والبعيدة كل البعد عن التأثير بالعواطف أو السياسة أو الآراء المسبقة .. ووجد العلماء فى هذه البحوث نتائج تكاد تنطق من الطرافة والوضوح ..

فقد ثبت ما كان يشاع من أن المرأة تتمتع بحاسة سادسة تعطيها ميزة كبرى أفضل من الرجال .. فإذا وقف أحد فى إجتماع ما وقال أن ثلاثة زائد أربعة يساوى سبعة فإن معظم الرجال يأخذون هذه الجملة على علاتها كحقيقة fact وإنتهى الموضوع .. أما معظم النساء فسوف تستخلص كل منهن معلومات أكثر بكثير من مجرد هذه الحقيقة .. فالمرأة يمكنها الإحساس بالفروق الطفيفة فى طريقة ولهجة الحديث .. وارتفاع وانخفاض نبرة الصوت .. ووضع الجسم وإشارات اليد وتعبيرات الوجه أثناء الحديث emotional nuances and body language .. وكل ذلك بسبب قدرة أجزاء المخ المختلفة عندها على التواصل وتبادل التحليل .. وربط الحقائق بمعلومات وعواطف سبق تسجيلها فى مختلف أركان المخ ..

ومن النواير هنا ما تتحاكاه الروايات والأفلام عن الزوجة تشعر بتصرفات زوجها التي يخفيها عنها .. وكأنه صفحة مفتوحة أمام عينيها .. وقد خصص أحد الكتب الحديثة كل صفحاته للحديث عن هذه الحاسة السادسة عند النساء !! وإسم الكتاب هو (Women's ways of knowing) ..

وقد أصبح لهذه الدراسة أيضاً أهمية كبرى فى العلاقات الزوجية .. حيث تختلف طريقة التفكير .. وطريقة العواطف .. وطريقة النقاش conversational style بين النساء والرجال .. وسوف أوجز هنا بحثاً قيميا قدمته مجلة ريدرزدايجست العالمية منذ اثني عشر عاماً في عددها الصادر يونية ١٩٩١ كان عنوانه (لماذا يعجز الرجال والنساء عن تبادل الحديث ؟ Why men and women can't talk) : يقول الباحث أن الموجة اللاسلكية للإرسال التي تتحدث بها معظم النساء تختلف عن الموجة اللاسلكية للإرسال التي يتحدث بها معظم الرجال .. وأن كلا منهما يجب أن

يكون مستعدا لتغيير موجة الاستقبال عنده لكي يفهم ما يقوله شريك الحياة .. وقد تركزت معظم النتائج في الحقائق التالية :

(أ) الحديث عند الرجل هو وسيلة لتقرير الحقائق وإثبات القدرة والمعرفة .. بينما أن الحديث عند النساء هو وسيلة وفرصة لتبادل المعلومات والعواطف .. وقد يكون بابا للتفاوض في نواحي لا صلة لها بموضوع الحديث الأصلي على الإطلاق ..

(ب) عندما تشكو المرأة من ألم أو صداع فإنها لا تطلب من زوجها أن يذكر رأيه في العلاج المطلوب .. سواء كان حبة أسبرين أو زيارة للطبيب .. كما تملئ عليه طريقة الرجال في التفكير .. بل إنها تطلب أصلا أن تشعر بالتعاطف *sympathy* والمشاركة الوجدانية في الألم الذي تحس به أو الصداع الذي يضايقها .. وإذا حصلت المرأة على هذا التعاطف والمشاركة فإن الإحساس بالألم أو الصداع قد يتناقص تلقائيا إلى درجة كبيرة دون أي علاج ..

وعندما يؤثر الزوج لأن الزوجة (تعمل من الحبة قبة !!) فإن السبب الحقيقي هو أن عين المرأة ترى كل شيء في هذه الدنيا مكتوبا أو مرسوما على أرضية وخلفية كبيرة من العواطف .. بينما أن عين الرجل لا ترى هذه الأرضية على الإطلاق .. ولا ترى إلا ما هو مكتوب أو مرسوم ..

(ج) عندما يفتح الرجل جريدة الصباح ويغرق رأسه فيها .. أو يختل بنفسه يقرأ كتابا .. أو يذهب إلى النادي لقضاء بعض الوقت مع الرفاق .. فإن المرأة قد تفسر ذلك على أنه رفض لها وابتعاد عنها *rejection* .. فإذا أثارت هذا الموضوع فإن الرجل يفسر ذلك على أنها تفرض نفسها عليه فرضا *intrusion* .. وتحرمه من بعض المتع البريئة التي يرى أنها من حقه ..

(د) يفسر كثير من الرجال طلبات الزوجات بأنها أوامر يتململون من قبولها أو الاستجابة لها .. بينما أن الزوجة في حقيقة الأمر غالبا ما تعتبر أن ما تقوله هو اقتراحات قابلة للنقاش والتفاوض والحديث .. لو كان الزوج قد ضبط موجة الاستقبال عنده لتناسب طريقة الحديث عند النساء ..

(هـ) يحتل العمل .. (أيا كان العمل ..) المركز الأول في وجدان الرجل مهما كان غارقا لشوشته في غرام شريكة حياته .. فإذا تقبلت الزوجة هذه الأولوية وعبرت عن ذلك في صراحة ووضوح بكل وسائل الأنثى في الاقتناع والتعبير .. فإن الرجل سوف يفتح قلبه لها وسوف يحدثها كثيرا كثيرا عن هذا العمل وعن تفاصيل التفاصيل .. وهو ما تتمناه كثير من النساء .. أما إذا قللت من شأن عمل زوجها أو أظهرت عدم اهتمامها به فسوف ينقلب الزوج على نفسه فيما يخص عمله .. ويُغلق في وجه الزوجة جزء كبير من وجدان الزوج ..

وإذا لم تتقبل الزوجة أولوية العمل على البيت فى عواطف الرجل .. أو حاولت تغييرها .. سواء فى رفق ودلال .. أو فى شجار وتغار .. فإنها سوف تكون قد بدأت حرباً خاسرة منذ البداية .. وسواء نجحت أو فشلت فى تغيير هذه الأولويات عند رجلها فإنها سوف تتدم على ذلك لا محالة .. طال الوقت أم قصر ..

(و) يلجأ كثير من الزوجات والأزواج إلى السكوت على مضمض على أشياء لا تروق لهم .. وذلك لمجرد تجنب النقاش أو الشجار .. وقد يؤدى ذلك إلى أن تسير السفينة فى هدوء بعضاً أو كثيراً من الوقت .. ولكن مما لا شك فيه أن هذه السفينة تسير إذ ذاك فى اتجاه كثير من الصخور .. وعندما تصل إليها فإنها سوف تغرق لا محالة .. وكان من الممكن تجنب مثل هذه النهايات لو اعترفنا جميعاً بالاختلافات الجذرية بين النساء والرجال فى طريقة عمل المخ والجهاز العصبى ووسائل الحديث .. ولو دخلت هذه المعلومات إلى مناهج الدراسة فى فصول التعليم الثانوى ..

ويختتم البحث صفحاته بأنه من المؤسف حقاً أننا نهتم بإعطاء طلبة وطالبات الدراسة الثانوية أكبر قدر من المعلومات عن الكون والشمس والقمر والأرض والبحار والغابات وكافة أنواع النبات والحيوان .. ثم نبخل عليهم بمعلومات أهم من هذا بكثير عن أولاً الطريقة الصحيحة لاختيار شريك الحياة .. وثانياً الطريقة الصحيحة للتواصل معه أو معها إلى نهاية الزمان !!!

المرأة فى سوق العمل .. المنافسة بقواعد ظالمة !!

عندما تسيطر على المرأة فكرة المساواة بأى ثمن .. فإنها تقتحم مجالات العمل تظلم فيها نفسها إلى أقصى الحدود .. ويمكننى تشبيه ذلك بالبطل العالمى فى لعبة البريدج إذا دخل فى منافسة غير متكافئة مع رفاق يلعبون لعبة البوكر .. لقد دخل برجليه إلى موقف يلعب فيه حسب قواعد لم يشترك فى وضعها .. وسوف يرتبط نجاحه أو فشله بعوامل خارجة عن إرادته تماماً .. ونادراً ما يمكنه الإمساك فيها بكل الخيوط .. لأن نفسية لاعب البريدج تختلف تماماً عن نفسية لاعب البوكر .. فالأول يتمتع بذاكرة قوية .. وإحساس مرهف راقى .. بينما يتمتع الثانى بغريزة البحث عن القوة والسيطرة .. والخداع والمخاطرة .. ولا يستمتع بلعبته حقاً إلا إذا اقتربت فيها درجات المخاطرة من النشوة التى يستمتع بها من يعشقون تسلق الجبال !!! .. وإذا رغب أى

منهما فى إجادة اللعبة الأخرى فقد يمكنه أن يحل ذلك بالمران والتدريب شهرا أو سنين .. أما بالنسبة للمرأة التى تدخل إلى مجالات العمل لا تتلام مع تكوينها النفسى فسوف تكتشف أنها لن يمكنها تغيير هذا التكوين النفسى وهذه الطبيعة البشرية مهما طال الزمان ..

إن التكوين النفسى للمرأة يجعلها مؤهلة تماما لكافة الأعمال التى تتطلب اقترابا حميما وتواصلا نفسيا مع الآخرين .. وأقرب مثال لذلك هو مجموعة الأعمال التى يمكن إدراجها تحت عنوان "المهن الإجتماعية" .. وتتميز كلها بأنها تحتاج إلى درجة كبيرة من التواصل النفسى والتعاطف بين صاحب المهنة ومن يتعاملون معه .. وأهم أمثاله مهنة التعليم بكل مراحله من الطفولة إلى الجامعة .. ومهنة الطب بشكل عام .. ومهنة التمريض .. ومهنة الخدمة الاجتماعية والطب النفسى .. وكذلك مهنة السكرتارية والعلاقات العامة (وهى مهنة ذات قواعد وأصول ولا تعنى مجرد الرد على التليفونات ..)

وبالعكس فإن التكوين النفسى والعصبى لمعظم نساء العالم .. (تسعين بالمائة) يجعلهن غير مؤهلات تماما لنوعية الأعمال التى يمكن إدراجها تحت اسم المهن الإدارية .. والمهن القتالية .. والمهن الهندسية والميكانيكية .. والمهن الأربعة التى يطلق عليها فى الزمن الحديث مهن رجال الأعمال .. (وهى النقل .. والتجارة .. والصناعة .. والمقولة) ..

فبعض هذه المهن يستلزم أولا صفة التفوق فى طريقة التفكير ذى الأبعاد الثلاثية وهو ما يختص به مخ معظم الرجال نون معظم النساء .. والبعض الآخر من هذه المهن يستلزم درجات من المخاطرة والبحث عن القوة والسيطرة غير موجودة أصلا فى التركيب العصبى والنفسى لمعظم النساء .. وحتى بين الرجال فإن غرائز السيطرة والقوة تختلف عندهم اختلافا كبيرا .. وإذا زادت وفاضت عند بعضهم فإننا نجد هذا البعض مستعدا للتنازل عن كثير من صحته .. والكثير من صلاته الاجتماعية .. والكثير من سعادته الشخصية .. من أجل تحقيق هذا الهدف .. وإن نجد إلا ما ندر من النساء يمكنهن التضحية بالصحة .. والصلات الاجتماعية .. والسعادة الشخصية فى سبيل الوصول إلى القوة والسيطرة والجبروت .. ثم الدفاع عنها والحفاظ عليها كما يفعل بعض (وليس كل !!) الرجال ..

إن نجاح المرأة أو فشلها فى هذه الحالة يقاس أصلا بمقاييس الرجل .. وهو ظلم فادح لها .. تتحمل وزره داعيات حركات التحرير النسائية .. لقد نظرن إلى الحياة بمنظار واحد فقط إسمه المساواة مهما كان الثمن .. فأصبح هذا المنظار وكأنه

الغطاء الذى نضعه على عيون الفرس لكى لا ترى شيئا إلا الطريق أمامها .. فتسير وتسير وتسير .. دون أن تستمتع بما حولها من خضرة وأزهار وأطياف ومنظر بديع ..

وكلما أثرت هذه المناقشات فإننا نجد داعيات التحرر النسائي (فى شكله المتطرف) وقد بدأت فى تلاوة قائمة من الأسماء .. تبدأ من الملكة حتشبسوت .. إلى الملكة كليوباترة .. ثم بلقيس ملكة سبأ .. وعروجا على القديسة جان دارك .. ثم مدام كورى .. ووصولاً إلى مارجريت تاتشر فى بريطانيا وأندريا غاندى وينظير بوتو فى القارة الهندية .. ثم أخيراً تانسو تشيلر فاتنة السياسة التركية فى العصر الحديث .. إن هذه الأسماء لهى الاستثناء الذى يثبت القاعدة .. وإن مجرد تعداد هذه الأسماء وتكرارها لهو الرد الحاسم فى هذا الموضوع .. فهذه الأسماء تغطى فترة تمتد إلى أربعة آلاف سنة .. بينما لن يمكن لأى موسوعة أن تحيط بأسماء آلاف بل ملايين الرجال الذين تولوا مقاليد الأمور أو سلطات الإدارة فى كافة بلاد العالم خلال هذه القرون الأربعين !!

إن المتطرفات من داعيات الحركات النسائية يعترفن بوجود اختلافات عضوية جذرية بين كافة أعضاء الجسم عند المرأة والرجل .. ثم ينكرنها فجأة عندما يتعلق الأمر بتركيبة العقل والمخ والأعصاب .. **وكنّ الهرمونات التى تسري فى الدم وتصل إلى جميع أعضاء الجسم تتوقف فجأة عند شرايين الرقبة .. فلا تصل إلى الرأس !!** ولا يستند هذا الإنكار إلى حقائق موضوعية أو أبحاث علمية .. بل إن الدافع الوحيد لها يكمن فى مجالات السياسة .. والنشاط النسائي والتقابى .. دون النظر إلى أية اعتبارات أخرى ..

وإننى أؤكد أن الإصرار على هذا الإنكار لا يزيد بل يُنقص من حصول المرأة على المساواة .. فعلى حسب المعادلة التى تطرحها داعيات التحرر النسائي فإنه على المرأة أن تقتحم كل مجالات العمل بلا استثناء .. دون أى اعتبار لمؤهلاتها الجسمية والنفسية .. ومدى تناسبها مع كل نوع من أنواع العمل .. وإشتراطاته الجسمية والنفسية .. ولعمري إن هذا ليحرمها تماماً من أبسط أسس العدالة والمساواة ..

لقد حددت داعيات التحرر النسائي (فى شكله الحالى) مقاييس المساواة والعدل بأن تمارس المرأة كل أنواع العمل مدفوع الأجر .. **waged jobs** .. وكنّ مقياس العمل الكريم الذى يرفع من قدر المرأة لتتساوى مع قدر الرجل هو أن تأخذ أجراً على ما تعمله .. ومن الذى قال أن العمل المدفوع الأجر هو مقياس المساواة والعدالة والكرامة ؟؟ .. وكلنا يعرف أنواعاً من العمل مدفوعة الأجر هى أولاً وأخيراً

أحققر الأنواع .. وقد تكون أعلاهما أجراً في بعض الأحيان .. فهل يمكن أن يكون هذا مقياساً سليماً للكرامة ؟! إن في مبدأ الأجر المدفوع لإقرار ضماني بأن الأعمال التي لا يدفع لها أجر نقدي كالزوجة أو الأمومة .. لهن أعمال أقل قيمة وأقل قدراً .. ولست أرى أنني أحتاج إلى أي تعليق ..

بل ولا ننسى أيضاً اختلاف الأولويات عند الرجال والنساء .. (وحيث أن كل ما نقوله في هذا البحث ينطبق على تسعين بالمائة فقط من الرجال والنساء .. ويبقى عشرة بالمائة قد تختلف عندهم الأولويات .. فإن من واجب كل شاب وفتاة أن يتفاهروا بموضوح على أولويات كل منهم .. وخاصة في فواحي العمل والانتجاب .. قبل أن يرتبطا بالزواج .. وهو ما تحتمه الأمانة على كل منهما ..)

والأولوية الأولى في نفسية ووجدان الرجل ونظرتة إلى نفسه .. self-image .. هي عمله .. ونوعيته .. والعائد المادي الذي يكتسبه منه .. أما الزوجة والأبناء وكل الاعتبارات الأخرى فإن لها أولوية ثانية في نفسية الرجل دون أننى شك .. إن الرجل العاطل .. a jobless-man .. أيأ كان مستواه الاجتماعي لهو نفسية بائسة وتعيسة إلى أقصى حدود التعاسة والشقاء .. وبالعكس من ذلك فإن الأولوية الأولى في نفسية ووجدان المرأة ونظرتها إلى نفسها .. self-image .. لهن الأمومة .. والمرأة المحرومة من الأطفال أيأ كان مستواها الاجتماعي لهن نفسية بائسة حزينة مهما تظاهرت أو تشاغلت عن ذلك بأي نشاط في عمل أو هواية .. ونجدها دائماً موضوعاً خصباً لكل أنواع القصص والأفلام .. وقد نشرت مجلة نيوزويك في عددها الصادر ٢٧ أغسطس ٢٠٠١ بحثاً إحصائياً طريفاً عن سيدات الأعمال ورئيسات الشركات الكبرى اللاتي سرقهن الزمن إلى سن الخامسة والثلاثين أو الأربعين .. ويدأن في إنفاق كل ثرواتهم لمحاولة الإنجاب .. فقد اكتشفن أخيراً أن خصوبة المرأة تقل بنسبة ثلاثين بالمائة بعد سن الخامسة والثلاثين .. ونسبة تفوق سبعين بالمائة بعد سن الأربعين .. ومثل هذه المديرية المحرومة من الأمومة .. the childless executive .. لن تعوضها كنوز الأرض عن المتعة التي كان يمكن أن تشعر بها لو احتضنت طفلاً كان في بطنها يوماً ما ..

إن المرأة أم بطبيعتها .. وإن يمنعها خروجها للعمل خارج البيت من محاولة الانجاب حتى ولو كان ذلك خارج إطار الزواج (في المجتمعات الغربية) .. ولن يمنعها العمل من محاولة الاستمتاع بأمومتها .. وتوثيق الصلة بينها وبين البنات والأبناء .. ولا يختلف اثنان في الصعوبات اللانهائية التي تتكبدها المرأة لتعطى كلا من

هذين المجالين حقه من حسن الأداء .. والخاسر الوحيد فى هذه المعادلة هى المرأة .. وهى التى فقدت كل جوانب العدالة والمساواة ..

لقد خصصت الفصل الأخير من هذا البحث لأنواع من العمل والتجارة تصلح للممارسة من خلال المنزل .. دون حاجة للخروج إلا فيما ندر .. ويمكن لصاحب أو صاحبة العلم والمعرفة والفعال والجرأة أن تبتكر من هذه الأنواع أشكالاً لا نهاية لها .. وبعض هذه الأعمال إذا حالف صاحبها أو صاحبتها فيها التوفيق يمكنها أن تصل به أو بها إلى السمعة والشهرة والصيت .. وإلى أعلى درجات اليسر المادى والثراء .. فهى فى ذلك لا تختلف عن أنواع العمل خارج المنزل .. فالاجتهاد مطلوب فى جميع الأحوال .. والعلم مطلوب فى جميع الأحوال .. والاختلاف الوحيد هو أن التواجد الفطلى داخل البيت يعطى المرأة أكبر قدر من المميزات فى جميع جوانب حياتها .. سواء كانت عملاً .. أو أمومة .. أو زوجية .. أو خيراً .. أو عطاء .. لنفسها .. ولأسرتها .. ولأصحاب البلد القائمين .. والذين سوف يسكنون زمانيها خلال عشرين عاماً على أكثر تقدير !!..

الأمومة .. ومناصب الخير ..!!

تبدأ العلاقة العاطفية بين الطفل وأمه قبل الولادة بزمان طويل .. فحواس الجنين تكتمل فى الشهور الأخيرة من الحمل .. بحيث يمكنه أن يسمع ضربات قلب أمه وصوت أحشائها .. وصوت غنائها لنفسها إذا دنبت .. أما عن الكلام فحدث ولا حرج .. فهو طرف ثالث فى كل ما تقول .. ويمكنه أن يشعر بحركاتها ومشيتها ونومها فى الليل أو بالنهار .. ويشارك الطفل مع أمه فى جميع تقلباتها العاطفية .. من عصبية وعنف أو كراهية .. إلى هدوء وسكينة أو حب وغرام .. ويعد الولادة يكتسب الطفل حاستين جديتين هما اللمس والبصر .. تزيديان من ارتباطه الجسمانى والعاطفى بأمه .. وتزيديان من درجات تسجيل كل هذه العواطف على الصفحات الخالية فى تلافيف عقله البشرى .. والذى يتكوّن ساعة بعد ساعة ويوما بعد يوم .. ولا يختلف اثنان فى تقدير حجم العمل المطلوب لرعاية طفل فى شهوره الأولى .. فهو عمل مستمر **full-time job** على مدار ٢٤ ساعة .. ويعتمد أحياناً إلى أكثر من ذلك بحيث لا تستغنى الأم عن مساعدة من الزوج أو الجدة أو الخالة لكى يمكنها أن

تتال قسماً من الراحة من وقت لآخر .. واحتياجات الطفل متنوعة .. وأهمها إحساس الجوع .. وإحساس الليل .. وآلام الأمعاء .. وبرودة الجو أو حرارته .. ولدغ الحشرات كالبعوض مثلاً .. وأحياناً مجرد الرغبة في أن تهدده أمه بالذات .. وأن تبين له مقدار حبها بالحديث أو الغناء .. ويعلن الطفل عن هذه الاحتياجات عادةً بالبكاء الذليل الذي يستعطف الحجر .. ثم يعلن عن رضائه بعد ذلك بالابتسامة الواسعة .. وبهذين السلاحين يمتلك الطفل أباه وأمه (وبالذات أمه) إمتلاك السلطان للعبيد .وعندما يتمكن الطفل من الحركة بالحبو أو المشي فإن رعايته تتضاعف أكثر وأكثر .. فلا بد من تواجد الكبار حوله ٢٤ ساعة من ٢٤ ساعة .. لكيلا يؤذى نفسه ..

وعندما يذهب الطفل إلى المدرسة قد تتساقط داعيات الحركات النسائية عن الحكمة في بقاء الأم في البيت أثناء الصباح .. وهو تساؤل ذكي مغلف بالرحمة .. ولكن باطنه العذاب .. لأنها عند عودتها في الخامسة مساء بعد عذاب العمل وعذاب الطريق سوف تجد أنها تكاد تشبه الليمونة المعصورة !!.. وأنها في أشد الحاجة إلى من يسمح متاعبها لا أن تسمح هي متاعب أحد !!.. وهي نفس اللحظة أيضاً التي يعود فيها الشياطين الصغار من المدرسة .. ولكل منهم مشكلة .. ولكل منهم سؤال ملح يود أن يختلي بأمه لكي يسألكها عنه .. بل إنها أيضاً نفس الساعة التي يعود فيها الأب منهكا من الكفاح خارج البيت .. إن هذه الساعة التي تجتمع فيها الأسرة بعد يوم حافل تصبح إذ ذاك ساعة عصبية تستنزف أعصاب الأم .. والأب .. وكل واحد من الأطفال .. دون أدنى شك ..

وتساؤلات الأطفال الصغار أو الأطفال المراهقين تبدو كلها صغيرة من وجهة نظرنا .. ولكنها تعني الكثير بالنسبة للطفل أو الطفلة .. وتأثيرها على عقولهم وحياتهم فيما بعد لهي أكبر بكثير مما نتصور .. ولا يلزم أن تكون تساؤلات الطفل أو المراهق هي عن موضوع الجنس ومشتقاته .. بل يمكن أن تكون عن كلمة أو تعليق سمعه .. أو عن معنى مثل الصدق أو الوفاء .. أو حسن الجوار .. أو ما يعنيه الالتزام بشئ ما وتنفيذه .. الخ الخ الخ .. ولكي تكون هذه الأسئلة وإجاباتها صريحة وبون مواربة أو رموز فإنه من الضروري أن تكون الأم قد نجحت في إنشاء علاقة حميمة .. intimate .. إلى أقصى درجات الحميمة مع كل واحد على حدة من أطفالها الصغار أو المراهقين .. حتى يمكنها أن تضمن ألا يأخذ الطفل أسئلته إلى مكان آخر ..

بحيث لا نعرف إلا بعد فوات الأوان ماذا كانت الأسئلة وماذا كانت الإجابات ..

ولا يلزم أن تكون النتائج السيئة لانشغال الأم عن أطفالها .. (سواء جسمانيا

بسبب غيابها أو نفسياً بسبب إرهابها) .. هي كوارث من نوع الإدمان أو الجريمة أو الحمل أو الزواج العرفي .. بل يكفي تعلقه بعادة سيئة مثل السجائر .. أو إدمان الأغذية السريعة .. fast-foods .. وما ينتج عنها من بدانة وترهل .. أو التسبب وعدم احترام الالتزامات والمواعيد .. إلى آخر ما يمكن أن يتعبده الطفل أو المراهق من عادات تقلل من إمكانيات نجاحه في الحياة .. أو تُسلمه إلى مجموعة من الأمراض تكلف الأبوين شططاً .. وتضاف إلى الفاتورة الإجمالية لتكلفة العلاج على مستوى المجتمع ككل ..

وإذا بدأ الطفل في الاختلاط بأقرانه خارج البيت فإن مسؤولية رعايته تتضاعف أكثر وأكثر من ٢٤ ساعة في اليوم .. فمن الضروري أن تكون أمه بإستمرار أقرب إلي عقله وقلبه من ضغوط أقرانه ورفاقه peer pressure خارج باب البيت .. حتى لا يُزِدَ في تلافيف عقله ووجدانه ما يمكن أن يؤثّر في قادم الأيام والسنين .. ولا يخف ضغط الأقران إلا بعد أن يتجاوز الجميع سن المراهقة .. أي عندما تصل البنت سن ١٦ .. ويصل الولد سن ١٨ .. وهنا فقط يمكن للأم أن تتسلم وسام الأمومة عن جدارة واستحقاق .. وأن تمارس بعد ذلك أي نوع من العمل تريده خارج البيت ..

والانسان الوحيد في الكون كله الذي يمكنه تقديم كل هذه الخدمات لهذا الدكتور الصغير عن طيب خاطر وبنون أي شكوى أو تذمر هي أمه .. وأمّه فقط .. أما أبوه ففي إمكانه القيام ببعض هذه الأعمال بعض الوقت فقط .. ويصدق هذا القول أيضاً بالنسبة لباقي الكبار في الأسرة كالأخ والأخت والجدة والخالة .. وكذلك لا يمكن للأب أو لأحد هؤلاء الكبار أن يقدم للسلطان الصغير نفس النوعية من الخدمات التي تقدمها له أمه .. ولا نفس الدرجة من الحب والتفاني والعواطف والحنان .. وكلها ضرورات لا غنى عنها من أجل التكوين السليم لنفسية الطفل وجسمه وعقله ..

من الواضح إذن أننا إذا أردنا إعطاء مهمة الأمومة حقها كاملاً غير منقوص فسوف نكتشف أنه لا يوجد أي مجال نهائياً لأن تمارس الأم أي عمل آخر .. إلا إذا كان يسمح لها بالتواجد الدائم بجوار طفلها ليل نهار .. وقد أدركت الأمهات في البلاد الفقيرة هذه البيهية الفطرية منذ قديم الأزل .. فنراها وهي تحمل طفلها في كيس معلق بكتفها طول الوقت في مزارع الأرز في الصين .. وفي مزارع الشاي في سيلان .. ونراها وقد أجلسته بجوارها وهي تصنع الخبز في ريف مصر .. وإذا ذهبت إلى السوق فإنها تجلسه على أحد كتفيها بطريقة أتقنتها فلاحات مصر بالذات ولا نجدها في أي بلد آخر .. وتحفظ المصرية توازن الطفل وتوازنها بطريقة مثيرة للدهشة

مهما كانت تمارس من عمل أو تنتقل من مكان إلى مكان .. وغالباً ما نرى الطفل غائياً في شعور الرضا والأمان .. وقد أحنى رأسه فوق رأس أمه وغطى في نوم عميق ..

وتصل كل نوازع الخير إلى وجدان الإنسان من خلال علاقته بلحمه وهو جنين .. ثم وهو طفل صغير .. فهي العلاقة الإنسانية الوحيدة المجردة من أى هدف آخر .. ولا يمكن أن تقارن بعلاقة الطفل بأبيه أو إخوته أو أم أخرى ترضعه أو تتبناه .. أو تتزوج أباه .. علاقة هي أعلى درجات التفاني والسمو .. تعطى للطفل قنوة لا مثيل لها لكل ما يمكن أن يكون خيراً .. أو فضيلاً .. أو عطاء .. وإذا فصل الطفل عن أمه لأى سبب كان .. قبل أن يبلغ السابعة من عمره فإنه سوف يُحرّم دون أدنى شك من أهم المصادر الغريزية العميقة الجذور للخير والفضيلة والعطاء ..

ويوجد فرق كبير جدا بين هذا المصدر الغريزي الأساسي .. وبين كل ما يتعلمه الطفل بعد ذلك من أى مصدر آخر من مصادر التربية والتعليم .. فالأول عميق الجذور في النفس .. ولا يمكن أن يتغير أو ينقص مهما صادف في الحياة من متغيرات .. ولا يمكن أن يصيبه النسيان .. أما كل الفضائل التي تأتي بعد ذلك من تعلم أو تدبير أو تدريب أو اكتساب فهي دائماً قابلة لأن تزيد أو تنقص حسب الظروف والأحوال .. وحتى إذا كانت الأم شريرة قاسية .. أو كانت تمتحن مهنة ذليلة أو حقيرة .. فإننا نجدها تبعد طفلها عن أجواء الشر .. وعن مجالات الذلّ والحقارة .. بل وقد تحاول أن تظهر أمامه على غير حقيقتها .. وكأنها تريد أن تكتسب منه الاحترام والتقدير ..

والشر الوحيد الذي يمكن أن يمارسه الطفل في السنة الأولى من عمره هو استعباده لأمه وأبيه بواسطة سلاحه الماضيين .. البكاء الذليل الذي يستعطف الحجر .. والابتسامة الواسعة .. ولكنها غريزة البقاء .. survival .. فلا يوجد سبيل آخر لمواصلة الحياة .. وقد تتجاوز فلا نعتبرها شراً .. لأن الغريزة المقابلة لها هي غريزة الأمومة .. التي تعطى وتعطى دون انتظار لأى جزاء ..

إنّ فمن المؤكد أن العلاقة الغريزية المتبادلة بين الأم وطفلها لها المنبع الأساسي للخير في هذا الكون .. ومن المؤكد أيضاً أن رعاية هذا المنبع الفياض لها المهمة الأساسية لأى من مجتمعات البشر .. ليس حرصاً فقط على صالح الأم وطفلها .. بل وحرصاً أيضاً على صالح المجتمع نفسه على المدى الطويل ..

لقد تعودت عيوننا منذ بضعة سنوات على صور أطفال الحروب في قارات آسيا

وأفريقيا وأمريكا اللاتينية .. أطفال يتامى فى السن الغضة ما بين العاشرة والعشرين .. وقد وضعت فى أيديهم الخناجر والبنادق والألغام .. تنتظر فى عيونهم فلا تجد إلا نظرة باردة قاسية تحجرت فيها كل أنواع العواطف البشرية .. وذهبت بلا رجعة .. لأنهم أصلاً لم يصلهم من هذه العواطف أى شئ .. وقد وقفت كثيراً عند صورة فى إحدى المجلات لطفلين يلهوان بالجرى فوق قبور الإخوة والآباء والأمهات .. تصوروا هذين الطفلين بعد بضع سنوات وقد أصبح أحدهما سياسياً أو زعيماً .. والآخر وقد أصبح معلماً ينقل إلى جيل تال خلاصة خبرته فى الحياة .. ولنتصور معاً شكل هذا المجتمع فى خلال جيل واحد أو جيلين !!!

من نواصر التاريخ أن والد هتلر كان أصلاً إبناً غير شرعى وكان مبتعداً عن البيت .. وكان أنولف فى طفولته يخاف الوحدة ويمسك بثوب أمه لتبقى معه .. ولكنها كانت تضربه وتحبسه فى المنزل لتخرج إلى عملها البسيط فى شركة يملكها أحد اليهود .. ولم يفلح أنولف فى أى دراسة أو عمل .. ولكن عواطفه المكبوتة تفجرت فى سن العشرين عندما اكتشف فى نفسه قدرة خارقة على الخطابة وإلهاب مشاعر الآخرين .. وما حدث بعد ذلك معروف للجميع .. وهى لحظة بسيطة من طفولة واحد من قادة الشعوب .. ولعلها تقضى عن بعض الكلام ..

فزعت بلادنا منذ بضعة سنوات من موجات تلو موجات من الكوارث تصيب أولادنا .. تبدو كلها وكأنها بفعل فاعل .. masterminded .. فاعل يريد شراً لهذا البلد .. عمداً مع سبق الإصرار .. وقد بدأت بموجة من عقاقير الهلوسة والإدمان .. ثم تلتها موجات التطرف والإرهاب .. ثم موجة ثالثة من أوبئة خبيثة تُدسّ فى الحلوى والشيكلات حول المدارس والنوادي لتصيد أطفالاً فى عمر الزهور إلى بالوعة الإدمان .. ثم موجة رابعة من الانحلال والأغاني المنحلة بون أى حدود ..

وفى كل واحدة من هذه الموجات كنا نكتشف عشرات ومئات من الآباء والأمهات يلطمون الخدود ويذرفون الدموع ويندمون بعد فوات الأوان .. كان معظم الآباء بعيدين عن البيت بحثاً عن المال .. وكان معظم الأمهات فى دواليب العمل ووسائل المواصلات من السابعة صباحاً إلى حلول المساء .. وكان معظم الأطفال يرضعون ثقافتهم على أيدي الخدم والبوابين .. والنشلة التى تلعب فى الطريق .. ولكم سالت بعض هؤلاء الأمهات وكانت الإجابة واحدة : إنها مستعدة لقطع إحدى يديها مقابل عودة عقارب الساعة مرة أخرى إلى الوراء .. لكى تتفرغ لهؤلاء الأبناء والبنات ليل نهار .. تسعد برفقتهم وتأس بحديثهم .. ولم لا !!! فقد خرجوا من بطنها .. هم جزءٌ منها وهى جزءٌ منهم .. وأى متعة أكبر من مثل هذه الرفقة الحميمة مع أناس هم بعض لحكم

وبكم .. وهم الخيط المستمر الباقي لخلاياك بعد أن تبلى .. وأفكارك بعد أن يتوقف لسانك عن الكلام !!!

إن عملى فى تخصص الجراحة يعطينى الفرصة لأن أتفهم أعماق النفس البشرية لآلاف الرجال وآلاف النساء .. ولكم رأيت من عواصف تكاد تطيح بزواج فى عمر الزهور بعد ولادة الطفل الأول .. إن هذا الطفل يحتل فوراً مكان الصدارة فى وجدان الأم لدرجة أنه قد يثير غيرة أبيه .. وتصف بعض النساء مشاعر المتعة والنشوة وهى تحتوى طفلها بين ذراعيها وتديها فى فمه الصغير بما يكاد يطفى على كل ما كُتب فى أشعار العشق والغرام منذ خلق آدم وحواء .. ولا تنتهي هذه المتعة والنشوة بانتهاء سنوات الرضاع .. بل تمتد إلى كل كلمة ينطقها الطفل وكل خطوة يخطوها وكل ملابس يلبسه .. وكل إنجاز يصل إليه ..

ويتبادل الطفل مع أمه هذه المشاعر تماماً بنفس القدر الذى يتلقاها منها .. فإذا كانت كما يجب أن تكون .. فيضاً غامراً لا ينتهى .. فإن علاقته بأمه تصبح هى نقطة الارتكاز الثابتة فى مواجهته لكل صعاب الحياة فيما بعد .. بل وتصيب هذه العلاقة هى المصدر الرئيسى لكل الفضائل والأخلاقيات فى حياته .. ويصبح تأثيرها على وجدانه أكبر بكثير من كل ما يقوله رجال الدين أو التشريع أو رجال الشرطة أو رجال القضاء ..

وأنكر فى هذا السياق فيلماً سينمائياً من نوع أفلام الغرب **western** .. وقد انساق شاب مع بعض الرفاق كونوا عصابة تقطع الطريق .. وقد حاصروهم رجال الشرطة وأصبح لا مناص من تبادل إطلاق النار .. وطلبت الأم من قائد كتية الشرطة أن يعطيها فرصة أخيرة .. فهى أدرى بولدها .. وخرجت الأم وحدها إلى مكان العصاية .. ونادت بصوتها الواهن على ابنها .. وكررت النداء .. وساد صمت رهيب .. وكل البنادق تتحفظ للانطلاق .. ولكن الشاب المغامر خرج من حصنه دون سلاح فى خطوات متعثره .. وكأنه طفل يتعلم المشى من جديد .. ودنا ببطء إلى أن ركب على ركبتيه أمامها .. ومن العجيب أن شهادات التأثر يومها لم تكن صابرة من شاشة العرض على الإطلاق .. بل من مئات النساء من المتفرجين !!!

أمومة الدولة ..!! (State Motherhood)

أمن أدولف هتلر إيماناً عميقاً بالتفوق العنصرى الجنس الألمانى وتميزه عن باقى شعوب الأرض .. وكان حلمه الكبير هو أن يحول الجنس الألمانى كله إلى خلية من النحل النازى تدين له بالولاء الأعمى .. ويسيطر بها على مقدرات الكون كله .. وبدأ أول ما بدأ بإنشاء مراكز لتفريخ الأطفال .. تُجلب لها أجمل وأكمل النساء وأقوى وأفضل الرجال .. وكان جواز المرور لكل منهم أو منهن هو النسب الألمانى الصافى إلى سابع جد .. واجتياز التحاليل الطبية التى تثبت الخلو من كافة العيوب .. وعندما اكتشف البلاء الشديد فى هذه الطريقة للحصول على العدد الكافى من الأطفال أصدر أوامره بتأميم (!!) الأطفال فى الدولة الألمانية .. أى يأخذ الأطفال من أسرهم وتربيتهم بمعرفة الدولة .. وكانت الحجة التى تقال هى أن الدولة أقدر على رعايتهم صحياً ونفسياً وتربياً وتعليماً من آباء وأمهات قد يكونون هم أنفسهم على قدر غير كاف من الوعى والتعليم ..

ولكننا نعلم الآن كيف كانت النتيجة .. لقد حصل الحزب النازى على آلاف من الشباب نُزعت منهم صفة الأدمية .. أصبحوا كالإنسان الآلى بلا أى مشاعر أو عواطف .. ونُزعت من قلوبهم كل صفات الرحمة والخير .. ولم يبق فى نفوسهم إلا كل الشرور الموروثة فى طبيعة البشر ..

وفى القرن العشرين لم يكن أدولف هتلر هو الرائد فى هذا المجال .. بل سبقه إلى ذلك شياطين الشيوعية عندما سيطروا على مقدرات الشعب الروسى (وقد كان قبل ذلك واحداً من أعرق شعوب الأرض) .. فقد ألغوا كافة الأديان .. وأغلقوا كافة دور العبادة .. وألغوا الملكية الخاصة وأصبح كل شئ مملوكاً للدولة بما فى ذلك البشر أنفسهم .. يعمل رجالهم ونسائهم فى المزارع والمصانع كما يعمل النمل والنحل .. ولا يتناولون إلا الطعام والشراب والموى الهزيل .. ولم يعد للأطفال مكان فى البيت .. بل تولت أمرهم الدولة .. فألغيت مؤسسة الأسرة .. نفس الفكرة التى اتبعها هتلر .. ولكن من مفهوم النمل والنحل بدلاً من مفهوم العنصرية .. وكانت النتيجة واحدة .. وهلك ملايين من الشعب الروسى فى سجون القهر والإذلال .. وأدمن الباقون الخمر ليل نهار لينسوا أو يتناسوا ما وصلوا إليه .. إلى أن انهار صمم الشيوعية الكئيب بعد سبعين عاماً .. وسوف يلزمهم جيلين على الأقل ليلحقوا بباقى البشر ..

لقد أُجريت آلاف الإحصائيات والأبحاث على أطفال البشر .. فى الريف

والحضر .. فى الدول النامية وفى الدول الصناعية .. فى الدول الشيوعية وفى الدول العبودية .. وذلك للمقارنة بين الأطفال الذين تربوا فى أحضان أمهاتهم .. والأطفال الذين تربوا فى الملاجئ .. وحضانة الدولة .. ومعامل التفريخ الشيوعى والنازى .. وفى الكيبوتزات الصهيونية فى الأربعينيات فى فلسطين .. ألخ ألخ ووصلت هذه الأبحاث إلى نتيجة مؤكدة وهى أن الأطفال الذين يربيه المجتمع وليس أمهاتهم ينشأون نشأةً تعيسة كئيبة .. وتكثر فيهم كافة الأمراض العضوية والنفسية .. ويكونون أقل نكأة وأقل إيجابية فى مواجهة مصاعب الحياة .. وتغلب عليهم نزعة الشر .. وتقل فيهم كثيراً نسبة النابغين أو المتميزين فى أى من مجالات العمل أو الفن أو الإبداع !!!

لا يمكن للدولة .. أو لآى شكل من أشكال المجتمعات البشرية أن تعرّض الطفل عن الصلة الفريزية الطبيعية بينه وبين أمه .. ولم يعد هذا مجالاً للنقاش النظرى أو الفلسفى .. فقد أثبتته حقائق كثيرة فى تاريخ البشر .. إن هذه الصلة الفريزية لهى النبع الأساسى لكل نوازغ الخير فى أى مجتمع .. وليس من صالح المجتمع أن يهدر هذا الكنز بأن تُجبر الأمهات .. (أو يتم إغراقهن !!!) .. للخروج من البيت فى السنوات الحرجة فى عمر أطفالها ..

هناك حكمة أزلية تقول أنه لا يوجد شخص لا يمكن استبداله بغيره فى أى مجال للعمل .. سواء كان رئيساً للدولة أو موظفاً أو فلاحاً أو يفلح الأرض .. No one is indispensable .. ولا يوجد استثناء لهذه الحكمة إلا فى حالة واحدة .. فالأم التى تعمل موظفة أو عاملة أو مديرة يمكن للمجتمع استبدالها خارج البيت بمنتهى السهولة .. بعكس الضرورة الحتمية والفائدة التى يجنيها المجتمع من وجودها مع أطفال صغار أو مراهقين داخل جمهورية البيت .. فهنا ليس لها أى بديل .. حتى ولو كان ملاكاً نزل لتوه من السماء !!!

إن هل تمتنع النساء عن مزاولة أى عمل .. هل نعود إلى زمن الحريم والشبابيك المغلقة .. هل نحجر على نصف المجتمع ونسجنهم داخل البيت .. هل نحرم المجتمع من انتاجية نصف تعداد الشعب ونتركهم يعيشون عالة على عمل النصف الآخر من الرجال .. بحجة الأمومة !!!

لا والف لا .. وهذا ما سوف نتناوله بالحديث فى صفحات تالية ..

ماذا فعلت حضارة الغرب ونساء الغرب .. في الخمسين سنة الماضية لتسهيل خروجهن إلى دوائر العمل ..؟

صدق من قال أن الحاجة هي أم الاختراع .. فندما دخلت دول أوروبا وأمريكا في صراع دام في الحربين العالميتين الأولى والثانية .. إزدهرت كل العلوم بدما من وسائل القتل والتدمير إلى وسائل الجراحة والتخدير .. ومروراً بالدبابات والسيارات والطائرات ..

وعندما خرجت نساء الغرب من القمقم بعد الحرب العالمية الثانية .. وانطلقن يمارسن كل أنواع الدراسة والعمل بلا استثناء .. كانت الحجة الرئيسية في أول الأمر هي مجرد الثورة على أوضاع سابقة .. ورغبتهم في "تحقيق الذات" خارج الإطار الأنثوي الذي كان سارياً عبر القرون .. ثم أضيف سبب آخر بعد ذلك .. ألا وهو الحاجة إلى زيادة دخل الأسرة .. **double-income** .. حيث أن دخل الزوج وحده لم يعد كافياً لمواجهة موجات الغلاء ..

وقد وجدت النساء مصاعب جمة في بادئ الأمر .. أهمها الوقت والجهد اللازم لرعاية المنزل .. وإعداد الطعام .. ورعاية الصغار قبل سن المدرسة .. ولم يعد في إمكان أحد إلا فيما ندر أن يستعين بخدم المنازل .. **domestic-aid** .. فقد كان معظم خدم المنازل سابقاً من السود أو المهاجرين من المكسيك .. ولكن تحرير العبيد وانتشار التعليم سرعان ما قضى على هذه النوعية من العمل .. ليس فقط في أمريكا بل تدريجياً على مستوى العالم كله ..

وسرعان ما دخلت الاختراعات والمصانع لسد حاجة النساء .. بأجهزة مثل المكائن الكهربائية والثلاجات وأدوات الطبخ السريع .. بل واخترعت صناعة جديدة إسمها الوجبات الجاهزة التي لا تحتاج إلا إلى التسخين ليضع دقائق .. وبقيت مشكلة الصغار .. ولجأت بعض النساء إلى الجدة أو الخالة تساعدها لكي يمكنها الخروج للعمل .. **alloparenting** .. ولجأت أخريات إلى جليسة الأطفال .. **baby-sitter** .. وهي مهنة استجدت ليتكسب منها بعض الفتيات أو الشبان أثناء الدراسة .. ولكن سرعان ما ظهر لهذه المهنة مخاطر جمة إلا إذا كان جليس الأطفال موثقاً ومعروفاً شخصياً للأسرة .. ولجأت أخريات إلى دور الحضانة .. **nurseries** .. وهذه أيضاً كانت تستلزم من الأم أربع رحلات يوميا .. إثنين إلى دار الحضانة واثنين إلى جهة العمل ..

وأخيراً تفتق ذهن بعض النساء إلى الحل السعيد !!! ألا وهو أن يترك الزوج

عمله ويبقى بالبيت .. وخاصة إذا كان دخله أقل من دخل الزوجة .. وبالتالي أيضاً أقل من تكلفة العناية بالطفل مدفوعة الأجر .. **paid-child-care** .. عدا أنه يمكن إذ ذاك توفير بعض الأجهزة المنزلية !! .. وأصبح من الممكن أن ترى نسبة لا بأس بها من الأسر الأمريكية تعيش بهذه الطريقة .. وفي بريطانيا أثارت زوجة رئيس الوزراء توني بليز منذ عامين زوبعة حول مشاركة الرجال في مسؤوليات البيت والأطفال .. فقد طالبت زوجها علانية أن يضرب المثل للأزواج الإنجليز وذلك بأن يأخذ أجازة من عمله لمساعدتها في رعاية مولودهما الرابع .. ولينفى عن نفسه تهمة الأنانية الزوجية .. **chauvinism** ..

ولكن سرعان ما ظهرت مشاكل كبيرة في هذا الحل السعيد .. ليس فقط في الواقع بل وأيضاً في القصص والأفلام .. فحما لا شك فيه أنه يصعب على تسعين بالمائة من جنس الرجال تقبل هذا الترتيب بصدر رحب على المدى الطويل .. ولا دخل للتعليم أو العرف أو العادات في هذا الرفض .. بل هي الجينات والهرمونات والطبيعة البشرية التي لا يمكن تغييرها .. ولعلنا نتذكر أيضاً أنه قد ثبت أن الأولوية الأولى في نفسية الرجل ونظيرته إلى ذاته .. **self-image** .. هي العمل الذي يتكسب منه وإتقانه لهذا العمل ورضاه عنه .. ولعلنا نتذكر أيضاً أن علاقة الأب بالأطفال يغلب عليها الطابع التربوي .. **disciplinary** .. بعكس علاقة الأم والتي يغلب عليها طابع الضنان والعطاء بلا حدود .. وإذا استمر مثل هذا الوضع لسنوات فسوف يحرم الأطفال دون شك من مصدر كبير من تعلم خصال التضحية والعطاء .. خلاصة القول أن هذا الحل لخروج المرأة للعمل لم يصمد طويلاً للتجربة .. وخاصة بعد أن تحطمت آلاف الزيجات على صخرة هذا الحل السعيد ..

وانتهى الأمر إلى أن الزوجة التي تعشق العمل خارج البيت عليها أن تؤجل الإنجاب إلى أقصى حد ممكن حتى تصل إلى منصب كبير في عملها .. ثم تأخذ أجازة عاماً أو عامين فقط للولادة .. ثم تدور الدائرة مرة أخرى : الزوج والزوجة في دواب العمل .. والطفل الصغير في الحضانة .. والأطفال الأكبر والمراهقين في مدارسهم .. أما عن الصلة بين أفراد الأسرة فقد لجأوا إلى وسيلة طريفة من خداع النفس أسموها **quality time** .. أي سويجات يسرقها الوالدين كل أسبوع يقضيانها مع الأطفال في تفرغ كامل لهم يُغنى (في نظرهم) عن اغتراق الأسرة طوال أيام الأسبوع ..

وهنا يأتي السؤال العتيد .. أو كما يقولون (**the one-million-dollar question**) .. ماذا كانت المحصلة النهائية لهذا كله في دول الغرب عموماً وأمريكا على وجه الخصوص ؟ أولاً كانت التكلفة الإجمالية للأجهزة المنزلية ورعاية الأطفال

والسيارات والمواصلات شططاً يلتهم معظم أو كل الزيادة التي نتجت عن الدخل المزدوج للأم .. وثانياً كانت الشكوك المستمرة في نوعية التربية والمعلومات التي تصل إلى عقول الأطفال الصغار من جليسات الأطفال أو الحضانات .. وأخيراً وليس آخراً كانت حالة الاغتراب الكامل .. **alienation** .. التي أصابت العلاقة بين الأم والأطفال .. وأصبحت الرسائل التي تلصق على باب الثلاجة هي وسيلة الاتصال شبه الوحيدة بين أفراد الأسرة .. وأصبحت النقود والسيارة والحرية الكاملة هي التعويض (في نظر الأبوين) لأطفالهم عن الحنان والحميمية .. **intimacy** .. التي افتقدوها .. وأصبحت كلمة الأم لا تعني إلا وجود سيدة ما في البيت أياً كانت هذه السيدة .. فكم من فيلم أمريكي نرى فيه تعبيراً مأساوياً على لسان طفل في الخامسة من عمره يقول لأخته ذات الثلاث سنوات : (**we are having a new mother today**) أي سوف تجيئنا أم جديدة اليوم .. حيث أن الأب سوف يتزوج زوجاً ثانياً ويحضر عروسه إلى المنزل اليوم !!!

وبذلك اكتملت الحلقة الجهنمية وأصبح المصدر الرئيسي للقيم هو الرفاق في المدرسة والنادى والمشارع .. ودخل الإدمان والجريمة والعنف ومشاكل الجنس إلى داخل نسبة كبيرة من الأسر .. وهنا بدأ التساؤل عن جدوى خروج المرأة الأمريكية للعمل .. وسرعان ما دافعت رائدات الحركات النسائية دفاعاً مستميتاً عن المبدأ .. ولكنه كان دفاعاً غايه في قصر النظر والنفاق : قالوا أن سبب العنف هو أن الألعاب التي يمارسها الأطفال الذكور هي في أساسها ألعاب تنافسية .. **competitive** .. تجعلهم يتعبدون على الخشونة والتنافس .. بعكس ألعاب الإناث والتي يغلب عليها طابع الحب والحنان .. وصدرت فرمانات مدرسية لها العجب العجائب تقول بتشجيع الأطفال الذكور على اللعب بالعروسة والدمية والدبة .. تماماً كما يلعب البنات !!! وقد كانت تجربة فاشلة وفي منتهى السذاجة لمحاولة تغيير الطبيعة البشرية للأطفال الذكور إلى طبيعة الإناث !! **regendering the boys** ..

وفي التسعينيات حدث ما كان يجب أن يحدث .. بعد تجارب لانهائية على مدى خمسين سنة .. وبدأت تظهر في المجلات النسائية نفعة جديدة تتادى بعودة الأم لبيتها .. وأصبح من الممكن أن ترى عناوين كبيرة في كتب ومقالات الأسرة كمثل : **!! Mother .. come home !!** .. أي عودي ياماما إلى البيت !!!

ويحضرني هنا بحث طويل عريض في مجلة نيوزويك بتاريخ ٨ يناير ٢٠٠١ .. إشتراك فيه مجموعة كبيرة من الخبراء الاجتماعيين بالإضافة إلى عينات من كافة مستويات العمل النسائي داخل وخارج البيت .. في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية ..

وينضم البحث بكمية ثورة النساء على ما وصلت إليه حياتهن من طريق مسدود بالرغم من السلطة والثراء اللذين يتمتعن به .. والأهم من ذلك كله كانت تجارب تحكيها بعضهن عن النجاح العظيم الذي حققته حين بدأن في ممارسة العمل من داخل المنزل .. وقالت إحداهن (My home-business has catered for all my ambi-
 wealth .. mothering .. tions) .. (لقد حقق لي عملي من خلال صالون منزلي كل آمالي .. إستمتاعي بأطفالي .. والثروة .. ونجاحي في عمل أحبه ..)

وأخيراً تنبه الجميع إلى هذا الكنز الجديد .. وتقاطرت الكتب التي تحمل عناوين مثل (كيف تمارسين حياتك وتكسبين مليوناً وأنت في بهو منزلك ؟) .. (Home-based business) .. الخ الخ وتخاطفت النساء هذه الكتب بالملايين .. بحيث كانت الطبعة الأولى من أي منها لا تقل عن ربع مليون نسخة .. وكان التنافس بين هذه الكتب هو مجرد ابتكار مجالات تصلح لهذا الباب الجديد من النشاط النسائي .. ولم يكن كل ذلك لمجرد القراءة والتسلية .. بل لأن الحضارة الغربية قد وجدت أخيراً أن بنول الحركة النسائية الذي بدأ في التحرك منذ خمسين سنة كان قد وصل إلى درجة من التطرف تستلزم إعادة النظر في الأمر كله من جديد ..

العمل والتجارة من خلال المنزل

Home - based business

ويندرج تحت هذا العنوان عدد كبير من أنواع العمل والتجارة يقوم بها الفرد دون أن يغادر منزله .. سواء كموظف عند الغير أو كصاحب عمل .. وهي كلها أصناف أنواع التجارة والنشاط لأصحاب المعاشات وكذلك للسيدات إذا أردن الجمع بين العمل ورعاية المنزل والأسرة .. وأيضاً لكثير من أنواع النشاط التي يمكن ممارستها كعمل إضافي في المساء على سبيل المثال ..

وأمثله هذا النوع من العمل كثيرة ومتنوعة .. ومنها على سبيل المثال الأعمال الفنية والإبداعية كالكتابة أو الرسم أو النحت .. وكلها أعمال لا تستلزم بطبيعتها مواعيد محددة .. ولا يحتاج صاحبها إلى مكان آخر غير منزله .. ولا تحتاج إلى شيء غير وجود الموهبة .. إذا وجدت .. ثم صقلها بالدراسة والمران والتدريب .. والعائد

المادى منها قد يتراوح بين أقل القليل إلى ألوف الألوف .. دون أى مقياس مسبق !!.. ومنها أيضاً الأعمال اليدوية العادية .. كصنع ملابس التريكو أو خياطة الملابس أو صنع أنواع اللعب والهدايا الصغيرة من البلاستيك أو الخشب أو الفخار .. الخ الخ ثم يبعها إلى الشركات الكبيرة التى تقوم بتوزيعها .. وقد انتشرت هذه النوعية الآن فى بلاد الشرق الأقصى والصين وسنغافورة وماليزيا وبنجلاديش .. ومن بين التجارب فى هذا المجال والتى نجحت نجاحاً منقطع النظير كانت تجربة الدكتور محمد يونس خبير الاقتصاد فى بنجلاديش .. فقد أنشأ بنوكاً لا تتعامل إلا مع الفقراء من نساء القارة الهندية .. (النساء فقط وليس الرجال !!) .. كان يقرضهن دولارات معودة من أجل أن يبدأن مشروعات صغيرة يتم إنجازها فى منازلهن .. يتكسبن منها ما يعول أسرهن .. ويفيض منها ما يردن به القروض الصغيرة .. وعممت الأمم المتحدة هذه الفكرة فى كثير من الدول الفقيرة تحت اسم "بنوك جرامين" .. (Gra-meen Banks) ..

بل وأصبحت بعض الشركات العملاقة للملابس الجاهزة فى الشرق الأقصى تعتمد اعتماداً كلياً على هذه الوسيلة .. فيقوم مهندسوها بعمل الباترونات والموديلات .. ثم يتم توزيع ماكينات الخياطة والتريكو على النساء فى بيوتهن .. ثم تقوم سيارات الشركة بتجميع الانتاج حسب مواعيد متفق عليها .. ومثلها أيضاً صناعة أجهزة الراديو والتليفون والتلفزيون وأتوات المطبخ .. وفى مصر نرى بعض الفنادق تلجأ إلى هذه الوسيلة أحياناً وذلك بالتعاقد مع بعض السيدات لإعداد نوعيات معينة من المأكولات أو الحلويات إذا عرّ وجود من يتقنها من الطباخين .. ولكي نتصور ما يمكن عمله من خلال المنزل فى هذا المجال .. فسوف نستعرض هنا بعض قصص نجحت نجاحاً كبيراً .. وكان أساسها أفكاراً عادية للغاية .. (ولعلنا نذكر الحكمة التى تقول بأن النكى هو من لا ينتظر فرصاً خارقة للعادة .. بل هو من ينتهز فرصاً عادية ويحولها إلى أشياء خارقة للعادة ..)

القصة الأولى :

مهندسة كهرباء فى بلدة ريفية فى إنجلترا وجدت نفسها خبيرةً فى إصلاح الأجهزة المنزلية المستعملة كالغسالات والثلاجات وما أشبه .. فخصصت غرفتين فى بدروم منزلها وبدأت تعلن فى الجرائد عن شراء الأجهزة التالفة .. وطبعاً كانت تحصل عليها بأبخص الأسعار .. وكانت تجد أن نصفها تقريباً لا يحتاج إلا إلى إصلاحات من أبسط ما يكون .. ثم تبيعها بعد ذلك بأضعاف ما اشترتها .. مع ضمانها الشخصى لمدة خمس سنوات .. وقد اكتشفت أن العملاء يثقون فى وعودها

وضمامتها أكثر بكثير مما لو كانت رجلاً .. وأسراً إليها أحد العملاء بأن الإنسان العادي لا يتصور أن المرأة بطبيعتها يمكن أن تمارس الفحش أو التدليس في مجال العمل كما يفعل بعض الرجال !!.. وفي البداية كانت تخصص المساء فقط لهذا العمل .. ولكنها عندما ذاق طعم النجاح تفرغت كلياً له .. وبعد سنتين كانت مبيعاتها السنوية تقارب نصف المليون من الجنيهات وكان عندها سكرتيرة للاتصالات واثنان من المساعدين ..

القصة الثانية :

سيدة توفي زوجها وتزوج أولادها وخرجوا من المنزل وبقيت وحدها في بيت طويل عريض .. ولم تكن في حاجة إلى المال قدر حاجتها إلى العمل والنشاط نفسه .. وكانت عندها موهبة في أنواق الملابس فاستطلتها لأول مرة في حياتها حيث قامت بجمع أكبر كمية ممكنة من الملابس المستعملة والتي تكاد تكون جديدة من المصادر التالية : الملابس التي تلبس مرة واحدة كفساتين الزفاف أو التخرج .. الملابس التي تلبس بضعة شهور فقط كملابس الحوامل وملابس الأطفال .. دوايب كاملة للملابس يستغنى عنها الذين ينتقلون من مسكن إلى مسكن أو عند وفاة صاحبها أو صاحبها .. وأخيراً من إعلانات وأوكازيونات التصفيات والبواقي بالمحلات الكبيرة ..

واستخدمت السيدة اثنتين فقط من الخياطات .. واشترت آلة لتسجيل المكالمات للرد على التليفون في حالة غيابها .. وأخذت في فرز هذه الملابس وتبويبها وتعديل ما يلزم عليها وتصوير بعضها من أجل الإعلانات في الجرائد والمجلات .. وسرعان ما بدأت طلبات الشراء تنهال عليها ..

وفتحت أيضاً إمكانية تأجير بعض هذه الملابس للمناسبات الخاصة .. وفتحت أيضاً إمكانية استبدال بعض هذه الملابس بملابس أخرى يحضرها عملائها ويدفعون مائلاً مقابل هذا الاستبدال .. ثم خصصت غرفة من أجل حقائب اليد للسيدات (وكان أكثرها كالجديد لان المرأة تغير حقبيتها لأنها ملتها فقط وليس لأنها أصبحت قديمة ..)

ولما زادت مبيعاتها اشترت آلة للفاكس ألحقتها بالتليفون لتسهيل التعامل مع عملائها .. ثم وسّعت نطاق أعمالها إلى شراء مجموعات لعب الأطفال وآلاتهم الموسيقية التي يستغنون عنها بأرخص الأثمان .. وخصصت غرفة خاصة في المنزل لها للبيع أو الاستبدال .. ثم توسعت إلى شراء مجموعات كتب الأطفال وخصصت لها غرفة أخرى .. (وكتب الأطفال بالذات هي من السلع التي لا تكاد تستعمل إلا قليلاً لأنهم يكبرون عليها سريعاً .. وتتجمع وتتجمع في كل منزل ويعلوها التراب إلى أن يُلْقَى بها في صندوق القمامة يوماً ما !!..)

وكانت السيدة فى كل مرة تشتري مجموعة من الملابس من أحد المنازل تجد أصحابها يعرضون عليها أيضاً مكتبة المنزل كاملة بما فيها من كتب تجمعت على مدى السنين .. ولكنها لم تكن تتقن التعامل فى الكتب .. فباعت الفكرة (!!!) .. إلى صديقة لها .. وسرعان ما حولت الصديقة بيتها الى شبه مكتبة جمعت فيها آلاف الكتب بأبخس الاثمان .. وأدخلت أسماعها وأرقامها فى كومبيوتر صغير لم يكلفها كثيراً .. وأخذت تكسب كثيراً كثيراً من رغبة الناس فى تبادل الكتب بعد قراعتها .. ومن بيعها ايضاً ..

والمحظوظة الهامة جداً هنا هى أن هذه السيدة (أو صديقتها) لم تتكلف أى رأس مال تقريباً .. ولم تفرق نفسها فى المظاهر المكلفة لرجال الأعمال كالسكرتارية والفراشين وأثاث المكاتب الفاخر .. ولم تستخدم إلا عقلها ونوقها وموهبتها .. وزادت فى مصروفاتها تدريجياً مع كل زيادة فى نجاح العمل .. وبعد بضع سنوات كانت أرقام مبيعاتها تفوق كل خيال .. وكان عندها عشرة من السكرتارية والمحاسبين والمساعدين ..

القصة الثالثة :

كان مسكن الرجل وزوجته فى شقة واسعة فى أحد العمارات الكبيرة فى وسط الحى التجارى بمدينة لندن (ولم يكن حياً تجارياً يوم سكنوا فيه منذ خمسين سنة ..) فاستغل الرجل حاجة الشركات الصغيرة وأصحاب الأعمال الجدد إلى عنوان للمراسلات فى وسط المدينة .. وكانوا يتعاقدون معه لمجرد استعمال عنوان مسكنه ورقم تليفونه فى اتصالات الشركات والعملاء ..

وكان كل ما اشتراه هو خط آخر للتليفون وماكينه تسجيل المكالمات وآلة فاكس .. وكان يتبادل هو وزوجته تلقى المكالمات والبريد .. ثم إعادة إرسالها إلى أصحابها .. وملا هذا العمل أوقاتها نشاطاً وحيوية وسعادة .. وملاً جيوبهما بالمال .. وعندما وصلا الى سن السبعين كان عندهما أربع وظائف يتبادلان الرد على الرسائل والمكالمات !!!

وقد يصلح هذا العمل فى أوروبا أكثر منه فى بلادنا لأن جزءاً كبيراً من التجارة هناك يتم بواسطة الإعلانات ثم تلقى الطلبات بالبريد .. أما هنا فكل من يريد العمل فى التجارة يلتزم أول ما يلتزم بإعداد المكان .. (وقد أصبحت أسعار العقارات فى عنان السماء !!) ثم تأثيثه وملئه بالموظفين .. كل ذلك من قبل أن يدخل جيبه قرش واحد .. وهى طريقة مقلوبة دون شك .. ولو تعودنا على طريقة التجارة من خلال البريد mail-orders لأمكن آلاف من الأفكار والأعمال الصغيرة أن تجد طريقها إلى النور .. ولخَلَّت طبقة كاملة من أصحاب الأعمال الصغيرة تعتمد عليهم بلدان أوروبا كثيراً فى ما هى فيه من ازدهار ..

القصة الرابعة :

هي مثل لما يمكن أن يحدث لو اتبعنا طريقة التجارة بالبريد في بلادنا .. فقد ملّت إحدى الكاتبات الناشئات في جلاسجو باسكتلندا من إرسال كتبها الى كبار الناشرين .. وكانت في كل مرة تتسلم خطاب الاعتذار عن نشر إحدى قصصها تصاب باكتئاب يوم معها شهراً أو شهرين .. وأخيراً قررت أن تصبح هي الناشر لنفسها .. وقامت بطبع إحدى قصصها طبعة بسيطة لم تكلفها كثيراً وسجلت عنها إعلاناً صحفياً شيقاً مثيراً في جرائد بلدها وحدثت في الإعلان سعراً بسيطاً للنسخة يرسل بشيك إلى عنوان منزلها .. وفي خلال أسبوع كان قد وصل إليها ما يقرب من خمسمائة شيك .. وحرصت على إرسال النسخ بالبريد بنفسها مغلفةً تغليفاً نظيفاً .. وبعد اسبوعين سجلت إعلاناً آخر .. ووصل إليها تقريباً نفس الكمية من الطلبات .. وكانت القصة جيدة فعلاً .. أغرت أحد الذين قروها بأن يكتب عليها تعليقاً في إحدى المجلات المحلية .. وفي اليوم التالي وصل إليها ما يقرب من ثلاثة آلاف طلب ونفذت طبعتها الأولى .. وكانت بداية نجاح لا مثيل له ..

وبعد بضع سنوات من النجاح كتبت كتاباً عن هذه الطريقة من النشر الذاتي self-publishing تشرح فيه كل التفاصيل التي تفتح طريق النجاح .. بخلاف الموهبة طبعا .. وهي الوحيدة التي لا تُشْرَحُ أو تُباع ..!!!!

القصة الخامسة :

وهي لفئة عشقت البيانو منذ طفولتها وأجادت كل فنون العزف عليه .. ونالت فيه الجوائز العديدة طوال سنين دراستها الثانوية والجامعية .. وبعد تخرجها زاولت كثيراً من الأعمال في البنوك والشركات في بلدتها الصغيرة في الريف الفرنسي .. ولكنها لم تجد نفسها أخيراً إلا عندما بدأت تعطي دروساً في الموسيقى والبيانو لأطفال الجيران .. ثم جيران الجيران ..

ثم تزوجت من شقيق أحد تلاميذها .. وكان عنده بيت كبير وحديقة واسعة أقفلا جزءاً منها ليصبح ملعباً كبيراً به عشرة أجهزة بيانو وأورج .. وأصبح عشيقها للموسيقى هو موردها الرئيسي .. وهو في نفس الوقت المكان الذي يلعب فيه أطفالها ويلهون ويمرحون ..

القصة السادسة :

هي حديث عن العمل من خلال المنزل كموظف عند الغير .. ففي السنوات الأخيرة عمّ استعمال شاشات الكمبيوتر على مكاتب الموظفين والعاملين في معظم

الشركات العملاقة .. وفجأة تنبّه المديرون إلى فكرة من نوع السهل الممتنع (١١١٠٠)
يمكنها توفير ملايين الدولارات دون أن تخسر الشركة شيئاً من طاقة الإنجاز والعمل ..

وقد بدأ تنفيذ الفكرة أولاً على استحياء في إحدى شركات مدينة شيكاغو .. ثم
في مدينة هونج كونج .. حيث تُباع مساحة المكاتب والعقارات بالسنتيمتر المربع
وليس بالتر المربع !! وقامت الشركة بتركيب شاشات الكمبيوتر في منازل بعض
الموظفين والموظفات .. مع توصيلها في نفس الوقت بالكمبيوتر الرئيسي في مبنى
الشركة .. وأصبح هؤلاء الموظفون يؤدون أعمالهم في المنزل .. وكان التزامهم الوحيد
هو إنجاز العمل المحدد في موعد محدد .. دون أى ارتباط بساعات للعمل في الصباح
أو المساء .. ولا يذهبون إلى مقر الشركة إلا في مواعيد الاجتماعات اليومية أو عند
اللزوم .. ونجحت الفكرة إلى أبعد الحدود .. وسرعان ما انتشر تطبيقها في مئات
الشركات في كافة الدول الصناعية .. وتسابقت الموظفين بالذات على هذا النوع من
العمل .. فهو يتيح لمن الأول مرة في التاريخ رعاية منازلهم وأطفالهم وزوجهم مع
الاحتفاظ في نفس الوقت بالعمل والمورد المالي الإضافي .. والانتساب إلى شركة
عملاقة تعطى الكثير من المميزات للعاملين ..

لقد أسهبت قليلاً في استعراض أمثلة من مجالات العمل يمكن للمرأة أن تزاوُلها
من خلال منزلها .. لأننى أعتقد أن في هذا المجال بالذات يكمن المخرج السهل للمرأة
.. سواء كانت أمأ .. أو زوجة لم تنجب بعد .. (بحيث لا تضطر إلى تغيير مسار عملها
بعد الانجاب) .. وهو يتيح لها أن تستغل كافة طاقاتها ومواهبها وما تعلمته من خبرة
يدوية أو شهادات أو درجات علمية .. وتتيح لها ممارسة هذه النشاطات في مواعيد
تحددها لنفسها .. ويمزاجها وطريقتها الخاصة .. بحيث يمكنها الموازنة بين عشقها
الأول وهو الأسرة .. وبين ما تهواه أو تجيده من إبداع أو فن أو عمل ..

وقد استجد في السنوات الأخيرة ما يمكن أن يسهل العمل والتجارة من خلال
المنزل لمن يريد من رجال أو نساء .. وأقصد بذلك شبكة الإنترنت الجبارة ..
والامكانيات التي يمكن أن تفتحها لمن عندها العلم والموهبة والعزم لكي تعمل .. وتكسب
.. بضعاغف أضعاف ما تكسبه كموظفة تخرج في الصباح إلى الطريق وتعود في
المساء منهكة مبهودة لا يمكنها أن تقدم شيئاً لنفسها أو للآخرين .. ولا يجب أن ننسى

أن الخاسر الأكبر في تلك المعادلة المتشابكة اللعينة ليست هي الأم المجهدة صحياً ونفسياً فقط .. بل هو أيضاً نوعية المواطنين الذين سوف تحصل عليهم بعد جيل أو جيلين ..

لقد خرجت نساء العالم الغربي من تجربة الأجيال الثلاثة باستنتاجات معينة .. من أهمها فكرة العمل والتجارة من خلال المنزل .. وفي إمكان كل مسئول في الهيئات الحكومية أو الخاصة التي تهتم بصالح المرأة والطفل في دول العالم الثالث أن يتأمل الأمثلة التي ذكرناها مرة أخرى .. فبدلاً من محاولة إغراء كل .. (أو معظم) .. النساء للخروج إلى دولاب العمل خارج البيت .. مع إنشاء دور للحضانة في كل ركن وكل شارع وكل جهة عمل .. فإن الفائدة التي يجنيها المجتمع على المدى الطويل تكمن أكثر في إيجاد ملايين من فرص العمل الأكبر نسبة ممكنة من نساء بلدنا في شكل مئات وعشرات أخرى من هذه الأمثلة .. والتي يمكن أن يتفق عنها أذهان المسؤولين وأذهان النساء أنفسهن .. سواء في الريف أو في المدن ..

والأهم من كل ذلك هو ألا تبدأ دول العالم النامي .. ونحن منهم .. من نقطة الصفر في هذا المجال .. ولا نعيد كل أخطاء الغرب التي تعلموها ونفعوا ثمنها غالباً ... !! They have learnt their lesson the-very-hard-way وبحيث لا نصل إلى نقطة الاعتدال المنشودة .. إلا بعد خمسين سنة أخرى من الزمان نفقدنا في إعادة تجاربهم من جديد ..!!

كلمة ختام ..

أود أولاً إعادة تأكيد النقاط الثماني الموضحة في الصفحة الثانية من هذا البحث .. والتي لا يختلف عليها اثنان .. وأرجو بشدة من قارئتي وقارئتي العزيزين أن يلتقيا عليها نظرة ثانية قبل كلمة الختام ..

في أوائل القرن العشرين كانت نساء أوروبا وأمريكا يتظاهرن من أجل الحصول على حق الانتخاب .. (الانتخاب فقط وليس حق الترشيح !!) .. وكانت نساء المجتمعات الشرقية في بركة راحة .. وفي خبر كان ...!! كان أول حجر يلقى في تلك البركة

الراكدة فى بلننا هو ما كتبه قاسم أمين .. يناشد فيه الأمة أن تُعيد النظر فى وضع المرأة فى المجتمع الشرقى .. وكانت أول خطوة يطالب بها هو أن يُسمح لها بالتعليم الابتدائى كمرحلة أولى .. وحاول إقناع قرائه بأن امتداد التعليم لها بعد ذلك دون حدود لا يتعارض مع التقاليد .. وسوف تعم منفعتها ليس على المرأة وحدها .. بل على أسرتها أيضا .. وعلى المجتمع كله ..

بعد الحرب العالمية الثانية انقلبت كل هذه المفاهيم ١٨٠ درجة تقريبا فى كل بلاد العالم عموماً .. وفى بلاد الأمريكان على وجه الخصوص .. وأصبحت القاعدة العامة هى المساواة التامة الشاملة دون أى قيود .. بدءاً من التعليم بكل أنواعه ومراحلها .. وإنتهائاً بكل واحد من مجالات العمل .. دون أى تفرقة أو تمييز .. مهما كان نوع العمل ..

ودخلت إلى هذه التجربة الجديدة ثلاثة أجيال على الأقل من النساء .. من الأربعينيات إلى التسعينيات .. ومع الوقت وضعت لهذه التجربة نتائج وإحصاءات كانت تستلزم إعادة النظر والتفكير .. ودخل العلم الحديث إلى الساحة أيضاً بكل ما استحدثه من وسائل وتكنولوجيا البحث والاختبار والإحصاء والكمبيوتر .. وكذلك ما استحدثه الطب النفسى والعصبى من وسائل للفحص والقياس .. كانت كلها خيلاً بعيد المنال منذ أقل من عشرة سنوات ..

وكانت المحصلة النهائية لكل ذلك ثلاث نقاط هامة :

(١) أثبت العلماء بما لا يرقى إليه شك أن الاختلافات بين الرجل والمرأة لا تقتصر على الشكل الخارجى للجسم .. بل تمتد إلى كل خلية فيه .. بما فى ذلك تركيبة المخ والعقل والجهاز العصبى .. وطرق التصرف والتفكير .. وطرق التواصل مع الآخرين .. وأن ذلك ينطبق على تسعين بالمائة من الأولاد والبنات .. وتسعين بالمائة من الرجال والنساء .. وأن هذا لا يعنى أن العشرة بالمائة الباقية هم أو هن نساء أو رجال غير أسوياء .. بل هم وهن عبارة عن الاستثناء الذى يؤكد القاعدة ..

(٢) أثبت العلم أيضاً أن هذه الاكتشافات هى حقائق موضوعية .. يجب ألا نتجاهلها .. بل بالعكس يجب أن نقوم بتدريسها لطلبة وطالبات المدارس الثانوية .. وهى حقائق لا تُقَلَّ من شأن المرأة .. ولا ترفع من شأن الرجل .. بل بالعكس إنها حقائق علمية يمكن استغلالها ببساطة فى ما يلي : (أ) تسهيل وسائل التعليم والتدريب لكل من الأولاد والبنات بناءً على هذه المعلومات .. (ب) تسهيل الاختيار

السليم لنوع العمل الذى يمكن لكل منهن أو منهم أن يتفوق فيه .. بدلاً من الدخول إلى مجالات للدراسة والعمل تتعارض مع التركيبة الجينية لكل منهم أو منهن ..
(ج) تسهيل الاختيار السليم لشريك أو شريكة الحياة .. واستمرار التواصل معه أو معها إلى نهاية العمر ..

(٢) بدأت كافة الجمعيات والمجلات النسائية الأمريكية الآن فى الحديث المستفيض عن أنواع من العمل من خلال المنزل .. تتيج للمرأة عموماً .. وللأم على وجه الخصوص .. أن تمارس عملها فى بيتها .. سواء كموظفة أو كعمل خاص .. وأن تحقق كافة طموحاتها من إنجازه وثروة وجاه .. مع التواجد الفعلى المستمر فى نفس الوقت مع أولادها وأسرتها .. إلى أن يبلغ الأطفال سن النضوج العاطفى ..

وقد ركزتُ جزءاً كبيراً من حديثي أيضاً عن خطورة الصلة الحميمة .. بين الطفل .. وأمه بالذات .. دوناً عن أبيه .. ودوناً عن الأسرة كلها .. وكيف أن هذه الصلة الحميمة .. intimacy .. هى المنبع الأساسى لكل صفات الخير والفضيلة والعطاء .. وأيضاً كيف أنها هى الطعم الواقى الوحيد .. ذو المفعول الأكيد .. ضد شرور كثيرة تتصيدُ الطفل إلى أن يعبر سن البلوغ .. وكيف أن هذا النوع الراقى .. الحميم .. من الأمومة هو عملٌ دائب وتفرغ كامل full-time job يوماً بعد يوم .. وليلة بعد ليلة .. دون أدنى شك .. إلى أن يصل الأبناء إلى سن النضوج العاطفى .. (وهو السادسة عشرة للبنات وبعد ذلك بسنتين للولاد) .. وأن انشغال الأم عن طفلها بالعمل خارج البيت خلال هذه السنوات الحرجة من عمره لهو أحد العوامل الأساسية فى موجة الفساد والانحلال والعنف التى رُئِىَ بها مجتمع الشباب الأمريكى فى الفترة الأخيرة .. (والتى بدأت تصل إلى بلادنا للأسف الشديد) ..



قبل أن أختتم هذا البحث فإننى أود التأكيد على ثلاث حقائق تاريخية لا تجد حَقها الجديرة به فى كتب التاريخ التى يتداولها القراء أو مناهج التدريس ..
الحقيقة الأولى .. هى هذه التجربة الفريدة التى لخصناها للتو فى السطور السابقة .. فقبل عام ١٩٤٥ لم تكن أحوال المرأة على وجه العموم تسرُّ عدواً أو حبيباً .. ولو كان يُعطى الخيار لأى مولودٍ جديدٍ لاختار أن يكون ذكراً !!! وقد كان ذلك على

مستوى العالم كله منذ عشرة آلاف سنة .. أى منذ بدء التاريخ المكتوب .. وكانت أحوال المرأة تتراوح صعوداً وهبوطاً حسب وجهات نظر تختلف من شعب إلى شعب .. ومن حاكم إلى آخر .. كانت كلها نظريات تخمينية يُفتى بها أهل الحل والربط حسبما يظنونه أصلياً للمجتمع على وجه العموم .. ولم يكن للنساء رأىٌ فى هذه النظريات إلا فيما ندر ..

ولكن بدءاً من عام ١٩٤٦ .. ولأول مرة فى تاريخ البشر .. تُعطى النساء مساواة شاملة كاملة بالرجال .. وكأنهما جنس واحد .. ولحسن الحظ والأقدار أن هذه التجربة العظيمة قد بدأ تنفيذها فى دول أوروبا والشمال الأمريكى .. حيث تزدهر نوعية التفكير العلمى الفاحص المدقق .. وحيث تخضع كل تجربة للمراجعة العلمية والمتابعة الإحصائية يوماً بعد يوم وعاماً بعد عام .. إننى لأحس كل واحدة من رائدات هذه التجربة الإنسانية فى دول الغرب .. فقد كان من الضروري أن يكتسب العالم مثل هذه الخبرة العملية فى أجواء تسمح بالاختيار الحر بلا حدود .. ليُقطع الشك باليقين .. فى موضوع طال فيه الأخذ والرد قروناً وقروناً دون رأى أكيد ..

الحقيقة الثانية .. هى عن أمجاد الأجداد التى تتداولها كتب التاريخ فى

مدارس كافة الشعوب .. فى الزمان الغابر كانت أقدار الأمم تُقاس بالفتوحات والغزوات والانتصارات على غيرهم من الأمم .. ويعد القتلى وكمية الثروة والعبيد التى يُحضرها قائد الجيش .. ويتم تسجيل كل ذلك على لوحات " المجد والفخر " فى نقوش المعابد والقصور .. هكذا كان الفراعنة .. والإغريق .. والإسكندر .. وروما .. والتتار .. والمغول .. وكذلك فعل الأوروبيون الذين نزلوا كالتتار على القارة الأمريكية شمالاً وجنوباً .. وسجلوا أمجادهم فى شكل أفلام الغرب الأمريكى .. western .. على أنها أوسمة الشجاعة والفخر ..

إننى أرى أن أمجاد الأمم يجب أن تُقاس بمقدار المساهمة فى نهضة الحضارة والعلوم والقيم الإنسانية .. لا فى عدد الفتوحات والقتلى والعبيد من الأمم الأخرى .. وأرى أنه من الضرورى أن تتغير دراسة التاريخ فى المدارس بحيث لا تترس هذه الفتوحات إلا على أنها أخطاء قام بها الأجداد .. ويجب ألا تتكرر مرة أخرى !!

الحقيقة الثالثة .. هى عن عصر الاستعمار الغربى الحديث .. فبعد عصر

النهضة فى أوروبا .. أى منذ مائتى سنة .. إستعمر الأوروبيون ثلاثة أرباع العالم بمفهوم جديد .. ألا وهو نهب المواد الخام من الدول الفقيرة .. واستغلالها فى بناء مصانعهم

ومذنبهم في جوٍّ من العز والرخاء والثروة والرفاهية .. وكانت النتيجة هي لندن وباريس وروما وبرلين ومديد وغيرهما .. ولم تكن الصربين العالميتين إلا تنافساً بين الامبراطوريات على ثروات الشعوب الفقيرة ..

إن أوروبا تدعى أنها كانت تزرع الحضارة والعلم والتحديث في البلاد التي استعمرتها .. وهو ادعاء كاذب .. لأنهم عندما تركوا هذه البلاد لم يكن فيها لا مدارس ولا طرق ولا بنية تحتية ولا مستشفيات ولا أي من مستلزمات القرن العشرين إلا أقل القليل .. مما كان أصلاً لخدمة الأقليات الأوربية التي كانت تعيش هناك ..

إنني أرى أنه من الضروري أن تتغير دراسة تاريخ هذه الامبراطوريات بحيث تعترف الدول الغربية واليابان بأن عليها ديناً كبيراً يجب تليته لنول العالم الثالث جميعاً .. بما فيها مصر والعالم العربي نون أدنى شك ..



المراجع .. Bibliography and further reading ..

لقد اخترت هذه القائمة من بين عشرات من الكتب قرأتها عن هذه الموضوعات .. ويلاحظ أنها كلها بالانجليزية .. وأنها كلها في التسعينيات .. وذلك لأن مصادر المعلومات فيها قد جاءت من ثلاث جهات .. الأولى هي الدراسات التطيلية والاحصائية لثلاثة أجيال من النساء عشن تجربة عملية فريدة لم تسبق في تاريخ البشر .. والثانية كانت الاختبارات التربوية في مدارس الغرب والتي أجريت في الثمانينيات واكتشفت (نون قصد !!) .. وجود فروق جينية بين الأولاد والبنات .. والثالثة كانت الوسائل الحديثة في السنوات العشر الماضية في مجالات دراسة المخ والاعصاب والنفس البشرية .. والتي اكتشفت وجود فروق واختلافات جينية بين النساء والرجال .. تشمل كل عضو من أعضاء الجسم بما في ذلك المخ والجهاز العصبي .. وطريقة التفكير .. وطريقة التواصل مع الآخرين .. [ومن التوارد الطريفة أن رئيسة إحدى الجمعيات النسائية الأمريكية طلبت من صاحبة أحد هذه البحوث العلمية أن لا تقدم للنشر في عام ١٩٩٥ ..!! حتى لا يُستغلّ ضد "حقوق المرأة" على حد تعبيرها .. وهو ما يدل على مدى التعصب وقصر النظر...!!]

ولا يوجد في أي من هذه المجالات أي مراجع عربية .. لأننا العرب ما زلنا على الهامش في كثير من النواحي العلمية .. ولأن بعضنا .. (على الأقل) .. ما زال يعيش في الماضي ..!!

والأمل كل الأمل هو أن نفيد من تجارب الآخرين .. ولا نبدأ من نقطة الصفر .. (حيث بدأوا من خمسين عاماً) .. حتى لا نعيد أخطأهم من جديد ..

- Anne Moir , and David Jessel , Brain Sex : The Real Difference Between Men & Women ,
Mandarin , U.K. , (1991 , reprinted 16 times , last 1996).
- Belenky , M.F. , et al. Women's Ways of Knowing ,
Basic Books , New York , (1986).
- Christina Hoff Sommers , The war against boys ,
Simon & Schuster , New York , (2000).
- DeLacoste , C. , and Holloway , R.L. , Sex Differences in The Fetal Human Corpus Callosum ,
Human Neurobiology , Vol. 5 , P. 93 - 96 , (1986)
- De Vries , G.J. , et al. (eds.) , Sex Differences in the Brain , The Relationship Between Structure and Function , Elsevier , Amsterdam , (1984)
- Dianne Hales , Just like a woman ,
Random House , New York , (1999).
- Equal Opportunities Commission : Women and Men in Britain ,
a Statistical Profile ,
HMSO , London , (1987)
- Germaine Greer , The Whole Woman ,
Doubleday , London , (1999).
- Hertz , L. , The Business Amazons (...!) ,
Methuen Paperback , London , (1986)
- John Gray , Men are from Mars , Women are from Venus ,
Harper Collins , New York , (1994).
- Kimura , D. , Male Brain , Female Brain : The Hidden Difference ,
Psychology Today , November 1985 , P. 51 - 58 , (1985)
- Kimura , D. , Are Men's and Women's Brains Really Different ? ,
Canadian Psychology , Vol. 28 - 2 , P. 133 - 14 , (1987)
- Levin , M. , Feminism and Freedom ,
Transaction Books , New Brunswick , N.J. , (1987)
- McGuiness , D. , When Children Don't Learn ,
Basic Books , New York , (1985)
- Reinisch , J.M. , et. al , (eds.) Masculinity and Femininity ,
Oxford University Press , (1987)
- Stein , S. , Girls and Boys : The Limits Of Non - Sexist Rearing ,
Chattu and Windus , London , (1984).

* * * * *

التوظيف الأسطوري في رواية :

(اعترافات سيد القرية)

للكاتب محمد جبريل



د : سعاد صالح *

المقدمة : الأسطورة مفهومها وتطورها وتوظيفها :

ربما يجدر بالبحث تعريف مصطلح الأسطورة ، بداية :-

'الأسطورة myth: يوحي الاستخدام الشائع لمصطلح أسطورة بأنها تشير إلى تلك المعتقدات القابلة لإثبات زيفها . لكن استخدام هذا المصطلح داخل علم العلامات لا يوحي - في واقع الأمر - بهذا المعنى ، حيث يتعامل علماء العلامات ، الذين يتبعون نهج سوسير ، مع العلاقة بين الطبيعة والثقافة على أنها علاقة اعتباطية ، على نحو نسبي ، فالأساطير تقوم بعملياتها أو نشاطاتها من خلال شفرات خاصة ، وتؤدي وظيفة أيد يولوجية ، تتمثل في إضفاء صفة الطبيعة على شفرات الثقافية .^(١)

وهذا التعريف للأسطورة ، يعني بشكل خاص بتلك العلاقة التي تربط بين الأسطورة والأدب ، تلك العلاقة التي تري أن " الأساطير عند الإنسان البدائي فن وفلسفة وعلم ودين. إنها جماع حكمته ودينوتور حياته مصوغين في قالب قصصي عن الخلق والحياة والموت والبعث .^(٢)

وفي هذا الإطار يقرر د. أحمد كمال زكي إن الأسطورة تجمعها بالأدب علاقة وثيقة ، قولها للكلمة . " فقد عرفنا الأسطورة من طقوسهم التي استخدمت فيها الكلمة عن طريق نقوشهم ، وانعكست أقوالهم فيما حكى عنهم بعد ذلك من حكايات . ومن هنا نري أن الكلمة كأداة أدبية كانت هي البدائية ، ولما صنع منها الشعر لم تبتعد عن القصيدة . ومن ثم كانت للأدب أصوله التي ينبغي أن تلتصق في مكونات هذه المرحلة الغابرة ، والتي كانت أساس رسومها ونقوشها .^(٣)

* مدرس بقسم اللغة العربية كلية الأمن - جامعة عين شمس

وبتطرق د. أحمد كمال زكي إلى تلك البداية التي جمعت بين الأدب والأسطورة ، ويرى أن " النتاج الأدبي نفسه كان - ولا يزال - يغري النقد بكل عمليات التأصيل . وربما كان للرومانسية فضل التوجه إلى عصر البنات الأسطورية المختلفة دائماً وراء الشكل العام للتعبير. ^(٤٩)

ويضيف د. عبد الحميد إبراهيم مبياً آخر ؛ يبرر به لجوء الأدباء إلى الأساطير ، التي تمثل المشاعر الإنسانية في طفولتها البريئة ، وذلك في قوله : " مهما تقدمت المجتمعات صناعياً وتقنياً ، فإن الأساطير القديمة ما تلبث أن تظهر بموضوعاتها وحيكاتها الروائية ولغتها السردية في أشكال بارعة للتخفي والرهافة في الأدب موضوعاً وجنساً أدبياً ولغة شاعرية. ^(٥٠)

ويعبر أحد نقاد الغرب عن ذلك السحر الكامن خلف الأساطير ، بقوله : (وهذا الجذب للخيال الشعري في كل عصر يوضح أن لها فائدة بالفعل - لا بد أن في سياق مختلف - إن الحل الوحيد لهذه المشكلة هو قبول فكرة أن الأسطورة تمثل شكلاً للحقيقة لا يمكن معرفته بأي طريق آخر . ^(٥١)

من هنا يأتي التحقيق من وظيفة الأسطورة في عالم الواقع ، وذلك عن طريق الرمز الذي يشكل المعنى البديل للأسطورة .

وهذا ما يطلق عليه مصطلح العلامة ، "وبين الرمز والعلامة ، يضيق مفهوم الرمز ليأخذ طابعاً إشارياً يفهم منهما ما يفهم باللفظ والعبارة. ^(٥٢)

وهذا يعني أن الأسطورة في الرواية موازية للعلامة ، وذلك من منطلق أن دور للعلامة هو التمثيل ، أن تحل محل شيء آخر ، أن تستدعي هذا الشيء باعتبارها بديلاً عنه. ^(٥٣)

وهذا المعنى تؤكد الدراسات القائمة حول هذا الجانب ، والتي تؤكد أن " الاتصال الإنساني لا ينفصل ، حقاً ، عن النشاط الإنساني ، ولا يتم إلا في إطار المجتمع ، وبالتالي لا توجد دلالة غير اجتماعية . وهذا شيء أبرزه أهم علماء السيميوطيقا. ^(٥٤)

وهذا الاتصال هو ما جعل هذا العلم يسمى بعلم الأنظمة الدالة في الطبيعة والمجتمع ، هذا النظام الذي يهتم بالفن والأدب والأساطير والأديان .

في هذا المنعطف الذي تلتقي فيه الأسطورة بالرمز ، نجد البحث أمام تحديد بداية هذا الاتجاه في الأدب ، وهو ما يقرره د. أحمد كمال زكي بقوله : " ولقد كان اتجاه الأدب بصفة عامة - في الثلث الثاني من هذا القرن نحو استمداد مادته من

دراسة للنفس وتعمق أغوارها ، عاملاً مشجعاً للاستقطاب الأسطوري ، ولا سيما عندما أخذ الكتاب يغيرون علي اللامعقول، مع أنه أحد مجالات العلوم النفسية . ومعني هذا أن أدب اللامعقول ليس - علي نحو من الأنحاء إلا بعثاً جديداً للأساطير.^(١٠)

من هنا يأتي تفسير الأسطورة في العما، الأدبي ، هذا التفسير القائم علي فهم الذات الإنسانية .^{١١} ومن ثم فإن تفسير الأساطير وفهماها هما محاولة من الإنسان لفهم نفسه ، محاولة منه لتوضيح الذات وقدرتها التأملية .^(١١)

من هنا ، يكون الحديث عن النقد الأسطوري ، بوصفه أحد الاتجاهات النقدية الحديثة التي تنتم بالنشاط ،^{١٢} ولقد تطور هذا النقد من الأنثروبولوجيا الثقافية ، ومن تصور يونج للشعور كمستودع جمعي للنماذج النمطية الأصلية ، ومن تصورات الجنس للبشري البدائية .^(١٢)

لقد ظهر هذا النقد نتيجة اهتمام العديد من الأدباء في فروع الأدب المختلفة ، بالأساطير وتوظيفها في إبداعاتهم الشعرية والنثرية ، وبهذا يتفق البحث مع الرأي القائل : " إن الأدب المعاصر من كوكتو وجويس إلي إليوت والسياب لا يخلو من توظيف واع للأساطير . فالحادثة علي الرغم من نزعتها العلمية مازالت تقف منبهره أمام الأسطورة وتستمر جمعها كلما سنحت الفرص .^(١٣)

ويؤكد أحد النقاد هذه الرؤية السابقة من خلال دراسته لبعض الأعمال الإبداعية التي اتخذت الأسطورة منطلقاً لها ، فيقول في حديثه عن مبدع العصر الحديث الذي يلجأ إلي الأسطورة :-

"كلما أحس ، ربما بدافع الخوف من الضياع ، الرغبة في أن يعود إلي جذوره أو يبحث عنها من جديد ، وهذه المحاولة للعودة إلي جذور تراثه البعيد لا تجد لها صدي إلا في العودة إلي أجواء الأسطورة .^(١٤)

ففي هذا العصر أعطي الإنسان اهتماماً كبيراً للمعطيات العملية ، مما جعل الخيال لدي الأدباء يفتر إلي ما ينميها فعاود البحث في معطيات تاريخه البعيد؛ أملاً في أن تهديه تلك الوهاد الغامضة إلي ما يثري تجربته ، ويمنحها للتفرد الذي يسمو إليه .

ويختتم البحث هذه الصفحات بما يمهّد له الانتقال إلي الرواية ، موضوع البحث ، وذلك من خلال رأي أحد رواد التفسير الأسطوري ، الدكتور شكري عباد ، في قوله :-

" فشعور الإنسان بالاستقرار في علاقة للفرد بالأفراد الآخرين وفي علاقة الجماعة الإنسانية بالكون ، هذا الشعور يعطينا بطلاً محدود النطاق ، محدود المشكلات ، ويبعد للعمل الأدبي تبعاً لذلك عن شكل الأسطورة . وشعور الإنسان بالآزمة بالحاجة إلى تكييف جديد لعلاقته داخل الجماعة الإنسانية ولعلاقة الجماعة الإنسانية بالكون ، يوقف البطل من جديد أمام منابع الحياة الأولى ، ويرد العمل الأدبي إلى شكل قريب من الأسطورة ."^(١٥)

إذا كان ختام صفحات المقدمة لأحد رواد التفسير الأسطوري ، فلا غرو أن تكون من بينها هذه السطور لأهم من شاركوا في هذه الريادة، وذلك في دفاعه عن هؤلاء المبدعين الذين يتخونون من الأسطورة مدخلاً للتعبير عن انفعالهم بواقعهم ، وينفي عنهم تهمة الميل إلى الغموض الكامن في الأسطورة والخرافة .

يقول د. أحمد كمال زكي : "ولسنا نزعم في تبرير هذا أنهم يحاولون الارتداد إلى عصر الخرافة باعتباره يعطي الحلول النهائية لقضايهم ، وإنما نزع أنهم بدءوا بكون معرفتهم بالحياة عن طريق معرفتهم أنفسهم . ومن أسباب معرفة النفس التعامل بالتفسير الأسطوري باعتباره أقرب تفسير ، لأنه يرتبط بالأعماق أو بللاوعي الجماعي إذا أخذنا بما يقوله يونج ."^(١٦)

وهكذا تمهد هذه السطور لخطوات البحث، الانتقال لرواية اعترافات سيد القرية للأستاذ محمد جبريل^(١٧) ، بوصفها إحدى الإبداعات الروائية التي تناولت الأسطورة الفرعونية في قالب روائي تأثر كثيراً بملامح الأسطورة التي غني الروائي بتوظيفها .

ومن الجدير بالذكر أن الأسطورة تتداخل أحياناً مع المعتقد الشعبي؛ لتكون رؤية خاصة للكاتب في تفسيره لنمو الأسطورة ، وهذا ما تمثله رواية بوح الأسرار ؛ فهي رؤية مكثفة للمعتقد الشعبي في درجات تحوله من أفواه الآخرين إلى الأسطورة التي تسجت سيرة الولي فرج خليل .

فالمقصود هنا هو ما يحيط بتلك الشخصية التي حيكت حولها الأساطير، شأنها شأن العديد من الأولياء الذين ينشرون في بلادنا ، تحيط بهم الكرامات والخوارق ؛ مما يدخلهم في إطار أسطوري ينسج لهم أولئك الذين يتشبثون بهم ؛ طرقاً لأبواب السعادة المنشودة أحياناً ؛ وللكسب المادي في أحيان كثيرة .

وهذا ما يعبر عنه د. أحمد شمس الدين الحجاجي تحت عنوان :
أسطورة الولي والبوح ، بقوله :

- وتأتي هذه الرواية "بوح الأسرار" لتقف مع رواية "الحرام" وقصة "مصره للبايع" في محاولة تفسير الأسطورة غير أن بوح الأسرار رسمت رؤية للجماعة لتكوين الأسطورة من خلال الأصوات المتعددة حتى لا تمثل موقفاً محدداً للسارد الأساس / (الكاتب) الذي اختفى وراء هذه الأصوات. (١٨)
- وإذا كان محمد جبريل قد تحدث عن نمو الأسطورة في بوح الأسرار ، فإنه قد قام بتوظيف الأسطورة الفرعونية القديمة في سبيل التعبير عن قطبسي الصراع؛ الخير والشر في عالم مصر القديمة ، شأن أي مجتمع في عصرنا للحديث.
- وقد تناول أعمال الأستاذ محمد جبريل كثير من النقاد ؛ منهم :-
- د. علي الراعي : محمد جبريل الشاطي: الآخر ، رواية الاتزان الفني الجميسل . الأهرام ١٩٩٦/١٢/١ .
 - د. طه وادي : محمد جبريل روائياً الثقافة الجديدة أكتوبر سنة ١٩٩٢ .
 - د. عبد الحميد إبراهيم ، الهروب نحو الشاطي: الآخر - الثقافة الجديدة أكتوبر سنة ١٩٩٦ .



- (١) معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات - دانيال تشاندر - ترجمة د. شاكر عبد الحميد - أكاديمية الفنون سنة ٢٠٠٢ - ص ١٢٦.
- (٢) البطل في الأدب والأساطير - د. شكري محمد عباد - دار المعرفة سنة ١٩٧١ ص ٦٥.
- (٣) الأساطير - مؤسسة كليوباترا - القاهرة سنة ١٩٨٢ ص ١٩٦.
- (٤) (التفسير الأسطوري للشعر) فصول - المجلد (١) العدد (٣) سنة ١٩٨١، ص ١١٥، راجع في العدد نفسه: التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، د. إبراهيم عبد الرحمن، ص ١٢٧، وما بعدها - المنهج الأسطوري في النقد الأدبي، د. سمير سرحان ص ٩٩، وما بعدها.
- (٥) في النقد والأدب : الأدب والأسطورة - هيرمان نورثراب فراي ترجمة د. عبد الحميد إبراهيم - الدجوي للنشر - القاهرة سنة ١٩٨٩، مقدمة المترجم، ص ٨.
- (٦) اللغة والأسطورة - أنطوني ثورلبي - ترجمة د. منير كروان - عين للدراسات الإنسانية سنة ١٩٩٧ ص ٥٤.
- (٧) مفهوم العلامة في التراث د. محمد عبد المطلب - فصول مج (٦) عدد أكتوبر سنة ١٩٨٥ ص ٦٩.
- (٨) سيميولوجيا اللغة - أميل بنفست - ترجمة د. ميزا قاسم فصول مج ١ عدد (٣) سنة ١٩٨١ ص ٥٨، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات: السيميولوجيا ص ١٩١.
- (٩) السيميوطيقا مفاهيم وأبعاد - د. أمنية رشيد - فصول مج ١ ع (إبريل ١٩٨١) ص ٤١.
- (١٠) دراسات في النقد الأدبي - الشركة المصرية العالمية للنشر سنة ١٩٩٧ : التشكيل الخرافي في شعرنا القديم - ص ٣٤١.
- (١١) الاسطورة : المشروع الفكري وأسطورة لوديب، د. هدى وصفى : فصول مجلد ٤ عدد ١ سنة ١٩٨٣، ص ١٧٣.

- (١٢) اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين رينيه ويليك - ترجمة، د. إبراهيم حماده . الاتجاه الخامس ، النقد الأسطوري، فصول - مج ١، العدد ٣ ص ٢٣٩.
- (١٣) للمنهج الأسطوري مقارناً - فريال جيبوري غزول، فصول - العدد السابق ص ١٠٥.
- (١٤) الخرافة والأسطورة في الرواية العربية للمعاصرة - د. عبد البديع عبد الله مكتبة الآداب ١٩٩٤ ص ١٠.
- (١٥) البطل في الأدب والأساطير ص ١٤٨.
- (١٦) دراسات في النقد الأدبي ص ٣٤١.
- (١٧) ولد محمد جبريل في الإسكندرية عام ١٩٣٨، وتخرج في كلية الآداب قسم اللغة العربية عام ١٩٥٩. عمل بالصحافة منذ عام ١٩٦٠، ومن خلال عمله الصحفي أنتج العديد من أعماله الإبداعية، التي تنوعت بين الرواية والقصة القصيرة. فمن أعماله الروائية : الأسوار ١٩٧٢، إمام آخر الزمان ١٩٨٤، قلعة الجبل ١٩٩١، فضلاً عن العديد من المجموعات القصصية؛ ومنها : (هل)، (سوق العيد)، وغيرها.
- ويتوالى إنتاجه الروائي والقصصي، فضلاً عن إنتاجه النقدي؛ ومنه : مصر في قصص كتابها المعاصرين، وبه حصل على جائزة الدولة في الأدب عام ١٩٧٥.
- (١٨) د. أحمد شمس الدين الحجاجي : دراسة محقة برواية بوح الأسرار روايات الهلال سنه ٢٠٠٠ ص ١٢٢ وما بعدها.

التشكيل الأسطوري في اعترافات سيد القرية

من خلال هذا المنطلق السابق ، تتحرك سطور البحث نحو الحدث الرئيس في الرواية ؛ باعتباره المرأة الأولى التي تعكس ملامح التشكيل الأسطوري .

الحدث الروائي والتوظيف الأسطوري :-

إن هذه الرواية يشكل الحدث الرئيس فيها وفاة زاموخو ، سيد قرية ونيس ، هذا الحدث الذي تحدثت على أساسه الجزئية الثانية في الرواية ، وهي المحاكمة عن طريق إله الموتى ، أوزيريس ، والقضاة الذين يبلغ عددهم اثنين وأربعين . ثم تأتي الجزئية الأخيرة في الرواية ، تتمثل في المرافعة الختامية ، تلك المرافعة التي تحدثت بها للنهائية المفتوحة للرواية .

وإذا كانت أسطورة أوزيريس هي جزء من الأساطير التي حكمت حول الآلهة ، فإن أعظم الآلهة التي عبدها المصريون القدماء ، هو الإله " أوزيريس إله الموتى ، الذي يحاسب الناس على أعمالهم يوم ينتقلون من الدار الفانية إلى الدار الباقية " (١).

وهذه الأسطورة ارتبطت كما نرى بذلك الاعتقاد الذي رسخ في ذهن المصري القديم ، من خلود الروح بعد موتها ، فهي تعرض للحساب أمام محكمة الآلهة ، وتجازي على جميع أفعالها النبووية .

لقد اعتقد المصري القديم أن أوزيريس هو إله الموتى الذي سيحاسبه على ما أتاه من أعمال في حياته ، وقد تصور هذا الحساب في محكمة قوامها اثنان وأربعون قاضياً ، يرأسهم أوزيريس ، يسأل كل منهم الميت عن الآثام التي ارتكبها في دنياه : كالسرقة والقتل والكذب ، فيتبرأ من كل منها على التوالي . (٢)

وهذه هي الأسئلة الاثنان والأربعون التي تمثل الجزء الأساس في الرواية ، وهي المحاكمة ، فقد سئل زاموخو عن عمره وذلك في السؤال الأول الذي تردد في قاعة الصنق . "هل عشت عمرك الذي حدده لك الإله كاملاً ؟ " (٣)

والإجابة لدي زاموخو كانت بالنفي ، إذا إنه انتحر نتيجة لفقدان سلطانه القديم ، وسطوته التي اعتاد أن يبطش بالآخرين من خلالها .

وتتطرق الآلهة إلى الجوانب العديدة لحياة زاموخو ، فتسأله :

"هل امتدت يدك إلى سرقة ما بحوزة الآخرين ؟ ...هل قتلت نفساً بغير

حق ؟" (٤)

وهذه الأسئلة التي تتعدد مشاربها ، تعود بك للقهرى آلاف السنين وتجعلك تحين في أجواء الفراعين وألهتهم وتعرض حياة المصريين القدامى اليومية وطقوسهم الدينية والجنازية وغير ذلك مما أفاده المؤلف في قراءته الواسعة في هذا المجال .^(٥) وإذا كانت الأحداث هي الوعاء الذي يصب فيه الكاتب أفكاره ، فإنها تشمل بداخلها أيضاً ملامح البيئة الزمانية والبيئة المكانية ، كما أنها تتقلل لنا تفاصيل الشخصية الروائية ، فضلاً عن حركة نمو هذه التفاصيل داخل القالب الروائي . من هنا يكون مشهد الوفاة والمحاكمة ، ثم المرافعة للختامية ، وسائل تعبيري لنقل هذه الملامح في إطار لغوي أفاد كثيراً من تلك الحقبة الزمنية التي يصورها الكاتب .

الزمن في الرواية والتوظيف الأسطوري :-

إن الزمن الذي تمثله رواية (اعترافات سيد القرية) ، هو زمن فرعوني ، ثرى بالأساطير والمعتقدات الدينية على وجه الخصوص ، ولكنه ليس المقصود لذاته ، فالكاتب يستخدم مدلول الأسطورة الرمزي ، بوصفه وسيلة مجازية للتعبير عن واقعه . من هنا ، يتشكل الزمن في الإبداع الذي يستلهم الأسطورة ، فيصبح " إيقاع المستقبل ، يستخدم الماضي الأسطوري ويوظفه في الحاضر ، وهذا يؤدي بدوره إلى الرويا المستقبلية المنتظرة ."^(٦)

ويشير محمد جبريل إلى العديد من هذه الأساطير في سياق الأحداث ، وفي مطلع المحاكمة ، يسرد لنا الكاتب أسطورة أوزيريس من خلال حديثه الذي يتوجه به إليه ، بوصفه إله الموتى الذي يحاسبهم ، حينما يذهبون إلى الغرب ، فيردد زلو مخو: " يا أيها العظيم أوزوريس . إله العالم السفلي ، وقاضي الموتى ، والجالس على عرشه ، وسيد الغرب ، وأقوي الآلهة ... ، لقد أتيت إليك يا إلهي ، حتى أرى جمالك . لم أملك نفسي - ثائراً - حين سمعت - للمرة الأولى - عن الدموع التي سكبته إيزيس ، حزناً على أخيها أوزيريس ، ورحلاتها - بحثاً عنه - في البحر والسير ... ، غلبي التأثير ، فبكيت ، وإن غمرتي الفرحة حين علمت بأن إيزيس الوفية جمعت أجزاء أخيها المقدسة ، وبعثته من بين الأموات ، فعاد كأقوى وأظهر وأنبأ ما يكون ، إلهاً بلا أعداء ، وأميراً للسلام ، ومحارباً ، وقاتلاً ."^(٧)

ولقد تجسدت هذه الأسطورة في وجدان المصريين القدماء ، فنصبوا أوزيريس إلهاً للخصب ، في مقابل ست إله الشر ، واعتماداً على هذا المعتقد ، كان المصريون يتقربون بالأبقار التي تحمل ألواناً غير مقدسة ، أي كانوا لا يضعون بالأبقار البيضاء

أو السوداء، واقتصر الذبح القرابيني على الأبقار الصفراء، لون الشيطان ست، ولون الشمس المحرقة، وكأنهم بذلك ينتقمون لأوزيريس وحورس من هذا الشيطان، ويتقدمون بدمه لإرضاء إله الخصب، حتى ينعم عليهم بالخير، ويرزق أرضهم بسمرة الخصوبة، وشبابهم بسمرة الحيوبة، وقد كان هناك كاهن من شأنه أن يفحص الأضاحي؛ ليضمن عدم ذبح حيوان يحمل للونين المقدسين أو أحدهما، حتى لا ينزل سخط الآلهة على المصريين في صورة الجنب والقنأ^(٨).

ولعل انتقاء محمد جبريل لهذه الأسطورة بصفة خاصة، يحمل بعض سمات هذا الملول، على اعتبار أن أوزيريس ارتبط بالقيم الراقية لدى المصري القديم، فكان الملول الرمزي لتلك الشخصية يحمل طموح المبدع نحو المثل النبيلة التي صورتها هذه الأسطورة أحسن ما يكون التصوير، فضلاً عن قرب هذه لشخصية الأسطورية من مخيلة المصريين، فكان يحيا بعيداً عن الأبراج العاجية التي يحيا فيها الآلهة، فقد عاشت إيزيس لدى المصري القديم؛ بوصفها كبرى الإلهات للمصريات القديمات، فهي زوجة أوزيريس ولم حورس، فقد ذاعت شهرتها في العالم القديم كله، بل وامتدت شهرتها حتى وعُبدت وبنيت لها المعابد في أنحاء الإمبراطورية الرومانية القديمة، وظلت عبادتها قائمة في أصقاع شمال أوربا حتى العصور الوسطى، بل وما زالت بعض الجماعات في أوربا وأمريكا تؤمن بها وتمارس عبادتها حتى الآن^(٩).

لقد كان أوزيريس ومعه إيزيس يمثلان رمزاً للخير على الأرض، بما يحمله الخير من تفاصيل حياتية عديدة، ارتبطت في كثير من أطرافها بالزراع والبذر والنماء. كان أوزيريس قلب البشر، فهو يقاسي ما يقاسيه الإنسان وإن كان في ذات الوقت تجسداً لكل قوى البعث والخصوبة في الدنيا. وهو القوة التي تعمل على نمو النباتات وتوالد الحيوان وتتأمل الإنسان هو الموت ونبع الحياة في آن واحد. لذا كان التوحد مع أوزيريس توحداً مع الدورات الكونية للموت والميلاد من جديد^(١٠).

من ذلك المزج بين الحياة والموت، وه' يحمله ذلك الموت لدى المصري من إيمان بالبعث والحساب، من ذلك المزج اختار الكاتب "الحقيقة الأمر التي مثلت أهم عقائد المصري القديم : البعث بعد الموت في خشوع جلس المواطن زلومخو سيد قرية ونيس في حضرة الإله الأعظم أوزيريس سيد للعالم الآخر، ليجيب عن اثنين وأربعين سؤالاً، وعلى ضوء إجابته سيتحدد مصيره فإذا رجحت حسناته ضم إلى الآلهة، وإذا تعادلت مع سيئاته عين لخدمتها. الاستفسارات المطلوب الإجابة عنها، هي في حقيقتها قيم أخلاقية ثابتة"^(١١).

من مجموع هذه القيم الثابتة تتكون الأسئلة التي يطالب زومخو بالإجابة عنها، فالمصري القديم تدرج في عبادته من عبادة النبات، ثم الحيوان وتقديسه، إلى عبادة الآلهة البشر - على ما سيأتي -

من هنا يأتي السؤال الأربعون، والسؤال الحادي والأربعون، وهما يدوران حول الرعاية التي يجب أن يولها الإنسان لهذه المخلوقات، بل يسوي بينها وبين الإنسان : "هل أخلصت في رعاية النبات الذي كان - ذات يوم - أخاك سقيته ولطفلت ظمأه وتعهده منذ كان بذوراً صغيرة، حتى نما وصار نباتاً؟، هل عاملت الحيوان والإنسان الذي هو أقل منك مكانة كما أردت أن يعاملك من هو أعلى مكانة منك؟" (١٢) فهذه المساواة التي يشير إليها الكاتب تشي بمدى القداسة التي عولمت بها هذه المخلوقات، وهذا ما يؤكد ول ديورانت في عرضه لمرحل تطور وجود الآلهة في مصر القديمة، فعرض للنباتات التي قدسها المصريون، مثل زهرة اللوتس، وغيرها، وللحيوانات المقدسة مثل الثور والبقرة، واعتبر هذه المرحلة هي التي تطورت حتى "صار الآلهة في آخر الأمر بشراً - أو بعبارة أصح - أصبح البشر آلهة" (١٣).

وربما ما يدعو للعجب في هذا الشأن تصرف زومخو تجاه النبات والحيوان، فهو يعتني بهما وتقديسهما، في الوقت الذي يسمح لنفسه بسحق أعدائه وإيادتهم، يصور محمد جبريل ولع زومخو بالنباتات بقوله : "أحببت الأشجار، وأحببت للزهور والورود، واعتبرت النبات سراً من أسرار الآلهة. وكان أشد ما اجتذبتني إلى (ميريرة) زهرة لوتس زينت جبهتها" (١٤).

ويعود ليصور حديه بالحيوانات المقدسة، بقوله : "إذا مات أو نفق حيوان معبود كالبقرة والثور، أمرت أتباعي، فكفوه بالكتان والحصير مثلاً بكفن الموتى. وقد خصصت بئراً قديمة في أقصى القرية، لدفن الحيوانات المقدسة عندما يدركها الموت" (١٥).

وإذا كان الحديث هنا عن الآلهة، فإن للكهنة من بين مفردات هذه الألوهية، فقد اتخذ الكهنة مكانة متميزة في مصر القديمة، وذلك من خلال تلك الوساطة التي يقومون بها بين الآلهة والرعية، وعلى هذا "كان الكهنة في مصر دعامة العرش كما كانوا هم الشرطة السرية القوام على النظام الاجتماعي. وتطلب هذا الدين الكثير التعتقد أن تقوم عليه طبقة بارعة في فنون السحر والطقوس الدينية لا يمكن الاستغناء عن قدرتها وبراعتها في الوصول إلى الآلهة. وكان منصب الكاهن ينتقل في الواقع إن لم يكن بحكم القانون، من الأب إلى الابن، ومن ثم نشأت طبقة أصبحت على مر

ل الزمن، بفضل تقوى الشعب وكرم الملوك السياسى، أعظم ثراء ولقوى سلطانا من أمراء الإقطاع ومن الأمرة المالكة نفسها^(١٦).

وهذه المكانة التي تقلدها الكهنة يؤكدها ذلك السؤال الذي توجه به القضاة إلى زاموخو، وذلك في قوله: "هل احترمت كهنة المعبد الذين ننزروا حياتهم لخدمة الآلهة؟"^(١٧).

وإذا كان المجتمع المصري القديم تحكمه الآلهة البشر، فإن التصوير الذي قلم به الكاتب ليعبر عن ذلك التقديس، ويحمل الكثير من ملامح للبيئة للزمانية التي عانى بها، ففي السؤال الخامس والثلاثين، يسأل زاموخو: "هل كنت سيفا بائرا في جيش الإله حورس؟"^(١٨).

وللرد على هذا السؤال يلقي زاموخو على أسماعنا ردا يؤكد هذه الألوهية البشرية، بقوله: "طالت وقتي على باب جلالته، قبل أن يأن لي بالمثل في حضرته المقدسة. قلت وأنا أغالب ارتباكى، وأحرص فلا يبهرني ضياء وجهه: هل بأنن لى مولاي أن ألقى تحت قدميه بقطعة منى، لتبذل نفسها دفاعا عنه"^(١٩).

هذه المعتقدات وغيرها من الأساطير التي تتصل بالآلهة، تصل فى بعض الأحيان إلى حد الإغراب؛ حيث تصور المصري القديم أن الآلهة عظامها من الفضة، ولحمها من الذهب^(٢٠).

والكاتب استطاع، من خلال الأحداث، أن يعبر عن الكثير من الأساطير التي ارتبطت بالموت، بدءا من التحنيط^(٢١) الذي يستغرق سبعة أيام، واصطحاب الميت لثمانيلى أوشابتي^(٢٢) ومرورا بفتح القم^(٢٣)، ونهاية بالطقوس التى تقدم القرابين من خلالها، تلك الطقوس التي تدوم وتتوارث جيلا بعد جيل، مما جعل زاموخو يفخر بأنه قد أجرى وفقا يضمن له العناية بمنزله الأبدي بعد موته: "أوقفت قطعة من الأرض على ضمان إمدادى بالقرابين الجنازية في بيتي الأخير، على أن يحصل على جزء من الدخل خدم الكا"^(٢٤). عليهم مسئولية صيانة المقبرة، وإحضار الماء، وإجراء طقوس تقديم قرابين الخبز، وسكب الماء أمام تمثال الميت^(٢٥).

لقد أهتم المصري القديم بالطقوس الجنازية، ووجه كبير اهتمامه إلى الحياة بعد الموت، المصري القديم لم يكن يشغل الموت الأول، ولم يكن يخافه، وإنما شغله الموت الذي يتعرض له في الدار الآخرة إذا لم يجهز له نفسه. من هنا كان انشغاله بتجهيز قبره بالعديد من الأطعمة والأشربة التي تحفظ له حياته، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، يعد نفسه للإجابة على أسئلة القضاة في المحكمة الإلهية، بما يضمن له التبرئة، والانضمام إلى طائفة الآلهة.

هذا هو الزمن الروائي الذي انشغل للكاتب من خلاله بالدخول عبر بوابة العصور السحيقة، ليرسم لنا من خلالها صورة تجمع ملامح ذلك العصر الذي نتصلنا عنه آلاف السنين، وإن كنا لا نعدم بعض الإشارات التي تنبئ بمدى العلاقة التي تمزج بين الواقع والأسطورة. فالكاتب يعرض لتاريخ مصر على مدى عصور متعاقبة من الاستعمار الذي تعرضت فيه للظلم من أمثال زلومخو، وغيره من سادة القرى، فالريف المصري، بشكل خاص، عانى فلاحوه القهر تحت سيادة المستعمرين الذين تركوا آثارهم السلبية على أهل القرى العديدة التي تمثل قرية ونيس رمزاً لها، ويمثل زلومخو ولحداً فقط من هؤلاء الذين تعاقبوا عليها، واستغلوا ثرواتها، وحرموها أصحابها للتمتع بخيراتها.

والكاتب من خلال أحداثه يتحدث عن علاقة الفرعون بالولاة، وبالرعية، فيصور هذه العلاقة بقوله: "الفرعون هو ابن الإله. وكل ما يفعله يتحقق بإذن الله، ويعون منه. إن جلالتة هو صاحب الأمر. إليه تأتي الأبدية، وقد وضعت الآلهة حكمة الملك تحت أقدامه"^(٢٢).

وإذا كان تاريخ مصر القديمة قد سجل لنا ملامح هذه السلطة المطلقة للفرعون، فإنه قد كتب أيضاً سطور الثورة الاجتماعية في مصر الفرعانية، حيث صور مظاهر تمرد الشعب على حكم الفرعون، فوقفوا أمام الملك الذي ينعم مع الحاكم والكاهن بخيرات البلاد، في الوقت الذي يترك لهم الفتات^(٢٣).

ولقد أفاد محمد جبريل من هذه التغيرات الاجتماعية في مصر الفرعانية، وذلك بتوظيف مدلولها في مصر الحديثة، وذلك عن طريق الأحداث التي يعرض من خلالها لرد زلومخو على السؤال الثالث والثلاثين للإله أوزوريس: "هل استخدمت قوتك في نصرة الحق والعدل، والوقوف بجانب كل مضمي"^(٢٤).

يرد زلومخو على هذا السؤال بقوله: "جاء زمان قيل فيه إن حكم البلاد لم يعد للملك الذي أقسمنا له بيمين الولاء، ولا للموظفين الذين يعملون في خدمته. استولى على الحكم قوم بلا أصل محددا تدفقوا من مناطق مجهولة. هبطت جماعاتهم كالجراد. دمروا كل ما لقوا في طريقهم، انشغلوا بالسلب والنهب... فلما استقرت لهم الأمور، اعتبر كل منهم نفسه ملكاً، وتحولت البلاد إلى إمارات وإقطاعيات، وصار القتل لأنفسه الأسباب"^(٢٥).

هذا للتصوير لحال البلاد التي عاشت تحت حكم العديد من المستعمرين الذين تعددت أجناسهم، وأسلم كل منهم البلاد إلى من يتلوّه؛ ليسلب البقية الباقية من حقوقه، فيضيف إلى سلبها إزهاق الأرواح، دون وراع أو رادع.

هذا للتفسير بالطبع، إذا تفق أن الأسطورة لحظة من لحظات تشكّل الحياة الاجتماعية، مع الأخذ في الاعتبار تلك العلاقة التي تجمع بين الرمز والأسطورة^(٢٧).
إذا انتبه البحث إلى تلك العلاقة، فربما يضيف موقف زلومخو للثائر جديداً إلى رمزية الأسطورة، التي تمثل المصري القديم في استكانته ثم ثورته، وهذا ما يعبر عنه للكاتب: "رأيت في الحلم، كلما تمثل الإله بتاح يقف أمامي. وقال وهو يشهر سيفاً: خذ. وأطرد الخوف من نفسك! وصحوت - ذات ليلة - على وقع أقدام هلمسة تقترب من غرفتي. نفضت النوم، وتناولت سلاحي القريب... تملكنتي الثورة، وصوت كفهذ جنوبي ألقيت برمح في يدي، استقر في جسد رئيسهم. أطلق أهة ألم، ثم سقط صريعاً. فر أعوانه مذعورين، وتناثروا في جوف الصحراء... واختفت صبحات الليل: فف أحدهم قائم. أحدهم يتحدث بلغة أجنبية"^(٢٨).

وإذا عدنا إلى النص السابق، سنجد تطورات رد الفعل: رأيت في الحلم / أطرد الخوف / صحوت ذات ليلة / نفضت النوم / تملكنتي الثورة / ألقيت برمح في يدي / اختفت صبحات الليل.

فهذه الأفعال تتطور من الحلم إلى الواقع الذي انتهى بالثورة التي أخرجت المستعمر الأجنبي من البلاد، وأضافت المزيد من الانتصارات التي عبر عنها الكاتب من خلال نختي، أكبر أبناء زلومخو، الذي يعمل بجيش الفرعون، يقول: "وحين تجرت للبلاد الأجنبية، ولم تأبه بتهديدات رسل جلالته، اعتبرتها طاملاً أجوف، فأهملتها. وانقض نختي بجنوده على الأعداء... كسر نختي ظهر الأعداء إلى الأبد. دمرهم كأنهم لم يوجدوا أبداً، ووسع الحدود إلى أبعد مما فعله أبأوه، وخلص اسم الفرعون في البلاد النائية التي لم يسمع بها أحد، وعاد على رأس جنوده بسلام، من خلفه الأسرى بلحاهم وشعورهم الطويلة. نكشوا رعوسهم، ونطق الأكم في وجوههم"^(٢٩).

من هنا تنشأ إشكالية الواقعي والأسطوري؛ فالجوهر الأسطوري للحياة الإنسانية أمر لا نقاش فيه. "ذلك أن الإنسان القديم - كمقابل للوجود الإنساني الدوني - ومن ثم أخذ العنصر الصدامي في المنظومات الأسطورية الكلاسيكية بعداً عمودياً أي صدامات بين قوى فوقية، وقوى إنسانية دنيوية، في حين نزلت القوى الأسطورية المعاصرة من عليائها الأولمي لتصبح واقعاً عيانياً متغلغلاً في نسج الحياة الاجتماعية، ممسكاً بأعطافها"^(٣٠).

إذاً، لقد تشكلت أسطورة لوزيريس في وعي المبدع، من منظور الفكرة التي وسم بها ذلك الإله، فهو يمثل العدل الكامل، مما يؤيد مقولة كلارك: "كان عهد

أوزيريس إذن عصرًا ذهبيًا، ومثالًا تتطلع لاحتذائه الأجيال التالية. ولقد آمن المصريون طيلة تاريخهم بوجود عصر ساد فيه العالم الكمال^(٢٠).
 فاعترافات سيد القرية، باستلهاها للأسطورة، تمثل زمنًا ممتدًا داخل التاريخ؛ لأنه قد تشكل من خلال التزاوج بين عالمين يصطرعان دائمًا: الأرض والسماء، العاطفة، والغريزة والعقل محاولة عبور الصراع والكثرة إلى الوحدة، محاولة إيقاف منظور الزمن المتتابع، الهرب من شبك التحولات وشراك المتغيرات التي هي في قلب أصمق فعل الحياة إلى قطب يجمع للتقيضين؛ قطب لا يعرف حدودًا بين الموت والحياة والميلاد والانقضاء؛ لأنه قطب الخلود والبقاء الأبدى والأزل السرمدى؛ قطب لا يعرف الزمن لأنه فيما وراء الزمن^(٢١). فالزمن الأصلي في رواية محمد جبريل، هو زمن مصر القديمة، وروايتنا هي رواية فرعونية الشكل والأحداث والشخصيات لكنها رواية تعكس لنا أصداء الزمن القديم على حياتنا المعاصرة بكل نبضه وصراعاته وتناقضاته^(٢٢).

وهنا نتأكد لدى البحث فكرة الرمز الذي تحمله الأسطورة، وكيف أفاد الكاتب من مادة الأسطورة للتعبير عن الأزمان التي يتعرض لها مجتمعه، والأحلام والطموحات التي حركت العقل نحو ماضيه ليخرج منه برؤية حاضرة.
 وهذا ما يشير إليه أحد النقاد بقوله: "اعترافات سيد القرية لمحمد جبريل، أو اعترافات زامخو كما كان عنوانها حين نشرت سلسلة في جريدة المساء لأول مرة^(٢٣). هذه رواية فرعونية ذات إسقاطات على الحاضر، تتسم بالأصالة للكاملة من حيث التصور والتنفيذ على السواء^(٢٤)".

هنا يفرق البحث بين زمنين داخل الخطاب الروائي: "زمن القصة Story Time الذي هو كما يقول أوزوالد زمن الحكاية أو الزمن الخاص بعالم خاص ينبعث أو يستثار، وزمن الكتابة Writing Time أو زمن القص وهو الزمن المرتبط بعملية السرد والحكي للحاضر داخل النص لكنه الأقل تمثيلًا^(٢٥)".
 إن زمن القصة في روايتنا زمن لانهاية، زمن يصلح للماضي والحاضر، بل وللمستقبل، زمن ينطوي على المزيد من الرموز الأسطورية، التي تحلم بالمزيد من موروثات المدينة الفاضلة، فهو زمن فضفاض مرن، يحوى بطل الرواية، كما يحوي مبدعها، بوصفه المرسل، والقارئ بوصفه المتلقي.

زمن يحق له أن يحوي من سيأتي في زمان آخر، يتلون معه في طوقسه التي ترمي إلى العدل الكامل والخير الكامل، والحب الذي لا يعرف نقيضاً اسمه الكراهية؛

الأسطورة وحدها قادرة على أن تمنح زمن الرواية هذا التجدد والثراء. هذا فيما يتعلق بزمن القصة.

لما فيما يتعلق بزمن الكتابة، فهو الزمن الذي خرج فيه العمل الروائي إلى القارئ، وهو ما أثبتته البحث في حينه.

المكان في الرواية والتوظيف الأسطوري :

وإذا كان الزمان والمكان صنوين لا ينفصلان، فإنه يجدر بالبحث أن ينتقل إلى الحديث عن المكان في الرواية.

لقد وضعنا للكاتب منذ السطور الأولى لروايته على أعتاب القرية التي ينتسب إليها زاموخو، قرية ونيس، القريبة من مدينة أثيب تاوي^(٣٥).

ولأنه الرواية تتحدث في البداية عن الوفاة، فقد اهتم محمد جبريل بتفاصيل المكان : "المنى من اللبن، مستطيل، جدرانه قوية، مائلة إلى الداخل، تتخللها مشكاوات متداخلة، ونقوش، وعبارات تعاويذ، وصور لأنوبيس وآلهة الموتى، والسقف من جذوع النخيل إلخ"^(٣٦).

وينتقل الروائي إلى المحاكمة، فيحرص على وصف قاعة الصديق، حيث "ازدان سقفها بلهب النيران وعلامات الحق. المقصورة تنصدر المكان، يجلس فيها أوزوريس على عرشه، يرتدي تاج الأنف بيمينه عصا الراعي، وبيساره عصا النخ. من أمامه رمز لأنوبيس وأبناء حورس وأكل الموتى في أقصى البهو من الخلف، قضلة أوزوريس الاثنان والأربعون ... إلخ"^(٣٧).

أما تفاصيل قرية زاموخو، فقد ظهرت بعضها في إجاباته على الأسئلة، وكان النيل بما يحمله من مظاهر التقديس عند المصري القديم، هو البؤرة التي يحدد الكاتب المكان من خلاله وربما يتأكد هذا الزعم لدى البحث، إذا وضع في الاعتبار أن قرية ونيس القترنت لدى المصري القديم بالزهور التي نبتت في الأرض الطاهرة^(٣٨).

والإنبات يتصل بالنيل؛ بوصفه مصدراً للإنبات والنماء، وهذا ما تعبر عنه موسوعة مصر القديمة بتلك المقولة : "ومن مدهشات الصدق أن (هيكانة) السناخ اليوناني قد وصف مصر أو بعبارة أخرى الدلتا بأنها منحة النيل، وقد نقل ذلك فيما بعد (هرودت) أبو التاريخ؛ وقد جاء هذا الوصف مطابقاً للواقع بل هو الواقع نفسه"^(٣٩).

ولقد منح النيل أسطورة إيزيس وأوزيريس أولى مقوماتها، فقد ذكرت الأسطورة أن أوزيريس علم المصريين كيف يزرعون الأرض باستخدام مياه النيل؛ ومن ثم فقد أطلقوا عليه اسم الإله أوزير^(٤٠).

وكانت مصر الفراغة تدين بحياتها للنيل على طول واديه الذي يفوق ما سواه من الأنهار^(٤١).

ونظراً لهذه الهبات التي ارتبطت بالنيل وفيضانه، فقد وضعوه في منزلة المقدسات، مما حدا بأحد المستشرقين المهمين بالمصريات أن يتساءل: "فهل من قبيل المبالغة إذن، من المصريين أن يؤلفوا النيل في "حابي" ويمدحوه بالأنثى المهيمنة باعتبارها الذي يأتي ليطعم مصر أو الذي يجلب الخيرات ويخلق كل شيء طيب؟"^(٤٢).

ويعبر محمد جبريل - في تحديده للمكان في روايته - عن ذلك التقديس الذي يعود إلى أن "النيل أقوى من الآلهة، لأنه - إذا قل فيضه - هلك الآلهة نفسها وهلك الناس، والماشية، والزرع. ولم تعد في الأرض حياة ... حورس يبشر بمقدم الفيضان السنوي. يأتي في وقته، ويذهب في وقته المياه الحمراء تطلع عند منب مع مطلع نجم الشعري اليمانية، قبل فجر الشمس. يلقي النهر للعظيم أرض الوادي بمياهه، ويأتي ماء الحياة من السماء. تلتهب، وتزلزل الأرض، لتسيل دموع الإلهة إيزيس، تأتي من الجنوب، تكمن فيها روح أوزيريس الخالدة، تغد بالطعام والمؤن والخضرة، وتروى الحقول القريبة، والبعيدة عن مصادر المياه، فتضحك الحقول، وتزدهر الضفتان، وتتساقط قربابن الإله حابي"^(٤٣).

وربما يطول هذا الاقتباس، ولكن ما لجأ الباحث إلى ذلك، هو تلك العلاقة التي تربط بين المكان الأسطورة التي شكلت الاهتمام به، من خلال اعتقاد المصري القديم بأن ماء النيل يكثر ويأتي فيضانه، نتيجة لدموع إيزيس التي تبعث الحياة في زوجها أوزيريس، وابنه حورس.

من هنا كان رمز الماء، لكونه "مصدر كل إمكانيات الوجود، مصدر ومستقر كل الأشياء في العالم، و الشكل الأول غير المتميز وغير المتحقق من المادة. سائل من خلاله يتحقق لكل كما أشار أفلاطون"^(٤٤).

لقد شكلت الأسطورة ملامح المكان، فكانت ترد على لسان زوامخو عبارات، مثل: "أمرت الفلاحين أن ينصبوا التماثيل التي تحاكي إلها المبجل أوزيريس في حقول البردي، ليطردوا الشياطين والأرواح المؤذية. فلا تسبب الجذب والقحط...، إن أوزيريس المبجل هو إله الزراعة. الموت، فالحياة مرة ثانية. سنابل القمح تنبت فسي جسده، وهو الشجرة الوفيرة النمار، والأرض السوداء التي تهب الخضرة"^(٤٥).

الشخصية في الرواية والتوظيف الأسطوري :

وإذا كانت الأسطورة قد شكلت المكان، فقد أسهمها معاً في رسم ملامح شخصية زاموخو، تلك الشخصية التي بدأ للكاتب في إدخالها في الإطار الروائي، منذ وضعه لعنوان الرواية، فهو يقرن بين كلمة اعترافات، وجملة سيد القرية، وذلك دلالة على تلك العدالة التي تقيّمها محكمة الآخرة، فقد استدعى شخص أوزيريس؛ ليكون الضمير الواعي بفكرتي الخير والشر، وعامهما جيداً بعد معاناته وعذباته مع أخيه الذي آمن في تمزيقه، بتقطيعه وتوزيع لثلاثه على أقاليم مصر؛ شمالها وجنوبها. فرحلة إيزيس خلف أوزيريس، لا بد أن تكون لها ثمرة في النهاية، لا بد أن يعلو صوت الحق في صدر أوزيريس، بعد أن اختار أن يبقى في عالم الأموات، لكي يحاسب البشر على أعمالهم ويصوره شكري عباد هذا الانبعاث الأسطوري، بقوله : "وهكذا بقي الشكل القديم : الحياة التي تتبع من الموت. البطل الذي يموت ليبعث في عالم أرحب. المجتمع الذي يتخلص من بطله اللغواني ليجدد حياته بروح فتية. روح الخير التي تمزق أو تدفن لنظل حية وتؤتي ثمارها الطيبة"^(٤٦).

والكاتب يرسم ملامح شخصية زاموخو، منذ بداية سطور الرواية، فيقول: "مات المواطن زاموخو، سيد قرية ونيس"^(٤٧). فيشير إلى سيادته، التي تظهر مفرداتها في طقوس وفاته، فقد لفت الأعضاء في الكتان، إنه هو النسيج الذي كفن به الإله أوزيريس عند رحيله إلى الغرب، لما ذبح أهل زاو مخو بقرة كبيرة، وحمل جزء منها ليوضع في قبره، ويصل إلى قبره في موكب عظيم يشي بعظم مكانته، مما يجعل أهل القرية يتعجبون لما رأوا، "وقالوا : ما أحسن حظ هذا الرجل. لقد أحبته الآلهة بدرجة عظيمة، حتى جعلته يصل إلى الغرب، يتبعه كثيرون من أهله وأصدقائه وأنباعه وخدمه"^(٤٨).

ويكشف لنا الكاتب، شيئاً فشيئاً، عن المزيد من حياة هذه الشخصية، فيصور انتحار زاموخو في حوار ساخر بين الكهنة، بقوله : "قال الكاهن: أعد إليه - أيها الإله - شبابيه، وامنحه حواسه الأرضية، حتى يزين للظهور بصورة طيبة في جنات العالم الآخر. مال كاهن المعبد على أذن الكاهن الجنائزي، وقال بهمس: لكن الميست أنهى حياته قبل أن يأتي أولئك"^(٤٩).

وتتدرج ملامح الشخصية في الظهور، مع المزيد من الأسئلة التي تلقى عليها، فيبرر (زاموخو) انتحاره بسرد العديد من الأحداث التي ينهبها بالحلم الذي يقربه من حافة الموت، وذلك لاعتقاد المصري القديم في تلك الصلة التي تربط بينهما، إذ "أقام

المصريون علاقات وثيقة مع عالم الآلهة طوال الأيام العادية، وفي المناسبات الرسمية سواء ارتبطت بحياتهم الخاصة أو بمناسبات خارجية ذات طابع ديني.

تبقى حالة أخرى، وهي حالة النوم والأحلام ويبدو أنها كانت بالنسبة لهم لحظة اتصال مميزة مع العالم الغير منظور. ويرتبط النوم بفكرة الموت ولو وقتياً^(٥٠). ويرتبط الموت - كما يرى د. شكري عياد - بفكرتي القوة والضعف، فالملك إذا أصابه الضعف يقتل، وهذا هو المنطلق الذي اتخذ زاموخو، لكي ينهي حياته بيده؛ وذلك لأنه فقد مقومات قوته بعد تخلي الجميع عنه، بداية من الفرعون الجديد، ونهاية بابائته الذين فارقه؛ نتيجة لرفضهم منطق الميكافلي في تبرير بطشه بالآخرين.

يقول د. شكري عياد، في تعليقه على توظيف أسطورة أوزيريس في الإبداع الأدبي: "وكان الحصار الزراعي حين نهت الإنسان إلى اطراد نوايس الحياة، قد ألزمته أن يفرق بين قوتين في هذه النوايس: قوة خيرة وقوة شريرة. فطالما كان الخيرات نتيجة لرغبة الإنسان، ومدى قوة هذه الرغبة وقدرتها على أن تؤثر في الحوادث، فليس هناك خير وشر، بل قوة وضعف، والملك يظل ملكاً مادام قوياً وقادراً على الخيرات، ولكنه يقتل حين يضعف ويعجز عن الخيرات"^(٥١).

فهذا التصوير لهاتين القوتين يعني أن زاموخو أدرك أن نهايته ستكون بيد أعدائه، فأنهاها بنفسه: "أنا لم أمت بأيدي أعدائي. عشت وسقطوا هم. ذهبوا، فلم يبق منهم أثر. وحين أزمعت الرحيل، كان ذلك باختراي، لا من صنع أعدائي، ولا من تدبيرهم"^(٥٢).

ومع توالي الأسئلة تتضح الأبعاد الأخرى التي تتحكم في شخصية زاموخو، فهو يرد على سؤال أوزيريس "هل امتدت يدك إلى سرقة ما بحوزة الآخرين؟"^(٥٣)، يرد على هذا السؤال بالنفي، في الوقت ذاته، يعترف بما فعله مع هؤلاء المعدمين الذين يعيشون على ضفاف النيل، فيردد: "قيل إنني استوليت على أراضي هؤلاء الذين يقيمون على ضفاف النيل وجوانب الترع. ولم يكن ذلك صحيحاً. وهب حابي العظيم أرضي، في توالي أعوام الفيضان، قطعاً زائدة. صليت للآلهة، وقدمت للقرابين في المعبد، ووزعت الصدقات شكراً لما حدث. لكن شذاذ الآفاق، ومن لا مأوى لهم، هبطوا كالحرث للضارة، كالنبات الذي لم يبرزه أحد. أقاموا في الأرض. أفلحوا وانتظروا الحصاد. وكان ذلك - كما ترون تعدياً على ما لا يملكون، ورفضاً صريحاً لإرادة الآلهة"^(٥٤).

فالشخصية التي يمثلها سيد القرية تعترف بأنها قد طردت من لا مأوى لهم إلى حيث جاؤا، إلى الكهوف، أو إلى الصحراء، ويرد في النهاية على سؤال الآلهة بقوله : "لم أأخذ قط ما كان في حوزة الآخرين"^(٥٥).

ويتكرر هذا الرد من زلومخو، حينما يستل : "هل قتلت نفساً بغير حق"^(٥٦). يرد على هذا السؤال بسرد العديد من الوقائع التي تبرر إقدامه على القتل، ثم يردد : "لم أقتل ولا حرصت على القتل. وعندما أمرت بإزهاق روح لیتسن، فلأنه كان عدوي"^(٥٧).

وحينما يوجه أوزيريس السؤال الثامن إلى زلومخو، بقوله : "هل وقعت ذات يوم أسيراً للغضب؟ وهل تصورت نفسك للفرعون، فاستخدمت السوط مثله؟"^(٥٨).

تكون الإجابة من زلومخو هي قوله : "أنا لم أكن فظاً ولا نزقاً، ولا أرفضت لجام حمقي، فأجبر الفلاحين على أن يظلوا عندي بغير إرادة منهم، ولا أهتم بما يقوون على أدائه لكنني لم أقدر أن أرحم هؤلاء الذين أصاخوا أسماعهم لصوت الشر، فتمردوا - بلا وازع - ضد ابن الآلهة. ألم يذبح الملك أعداءه، ويقضي على أبنائه، عندما دبروا للثورة عليه ؟ أنا لست إلا حملاً ضعيفاً في خراف الملك!"^(٥٩).

ومن خلال هذه الإجابات، يسعى محمد جبريل نحو التركيز على نموذج الديكتاتور أو الطاغية، الذي يتعامل مع الشعب من منطلق الاستعلاء الاجتماعي، والذي يفرض عليهم الخضوع الدائم لسلطانه^(٦٠).

وليس أدل على استبداد هذه الشخصية، من تلك الإجابة التي رد بها على السؤال العشرين : هل توخيت العدل والأمانة في معاملتك بالأسواق؟^(٦١)

ويرد زلومخو بعد سرده وقائع طرده لأحد أفراد رعيته من الأرض التي زرعها على ضفة النهر : "لو أنه عرض أن يظل في الأرض، أجيراً مع الفلاحين الذين تشملهم رعايتي، فإني كنت سأوافق على بقاءه في الأرض، لا يغادرها. لكنه أصر على أن يعتبر ذلك الجزء من أرضي أرضه"^(٦٢).

فالشخصية تعبر عن مدى نزوع صاحبها إلى السيادة بكل ما تعنيه هذه الكلمة من دلالات، تحمل العبودية للآخرين، وتمثل ملامح سيد القرية في فترات بعينها من التاريخ، أي أنها لا تمثل سيد قرية بعينها، وهذا ما يؤكد الرأي النقدي القائل بأن اعترافات سيد القرية أجادت توظيف التراث الفرعوني من خلال وقوف المواطن زلومخو أمام محكمة العالم السفلي التي يرأسها أوزيريس يرد المواطن على أسئلة المحكمة الاثني والأربعين، ومن خلال الأجوبة نتكشف لنا محاولة الشخص المدان في

أن يسربل جرائمه وخطاياه بأردية البراءة ومحنولات الإقناع للزائفة ومع أن الدفاع شخصي ويتناول حياة إنسان بعينه إلا أننا نستطيع التعرف على أنماط وقضايا حياتنا المصرية الآن^(١٦).

وهذه هي ميزة التخيل في الإبداع الأدبي؛ يمنح للكاتب آفاقاً جديدة يرتادها، ليعبر من خلالها عن أفعاله بواقعه.

وإذا كانت شخصية زومخو قد اعتادت - في ردها على أسئلة المحكمة الإلهية - أن تنفي كل الاتهامات الموجهة إليها، في الوقت الذي تكشف الوقائع التي ترونها عن صحتها، فإن هذا ما يعبر عنه ول ديورانت بالاعتراف السلبي. "ومن الطرق الأخرى أن نعلن للروح براعتها من الذنوب الكبرى في صورة "اعتراف سلبي". وهذا الاعتراف من أقدم وأنبأ ما عبر به الإنسان عن مبادئ الأخلاقية: سلام عليك أيها الإله الأعظم رب الصدق والعدالة! لقد قفتم أمامك يا رب؛ وجئ بي لكسي أشاهد ما لديك من جمال. أحمل إليك الصدق. إنني لم أظلم الناس. لم أظلم الفقراء... ولم أقتل إنساناً...، أنا طاهر، أنا طاهر، أنا طاهر"^(١٧). وهذه الاعترافات السلبية التي عرض لها ول ديورانت، وتكون في قوامها الأسئلة التي تتوجه بها الآلهة إلى من يقف أمامها في محكمة الصدق الإلهية.

وهذا الرأي سار على هديه أحد النقاد، في قوله: "والرولية رغم توغلها في التراث المصري القديم، أو الفرعوني، بهدف كشف دروبه تدخل في رأي ضمن ما يمكن تسميته "أدب السيرة الذاتية الإنكارية"^(١٨) أو "أدب الاعتراف الإنكاري" الساعي إلى تغيير السلوك الإنساني من خلال الأدب، خاصة إذا كان أدباً لا يألو جهداً في الاهتمام بالحاضر وقضاياها، فكما أن لكل شعب مفتاح لفهم طبيعته وأيديولوجيته وسلوكه الخاص، فإن للشعب المصري لم يتخذ سوى العقائد الدينية مفتاحاً لشخصيته، والتي عبر عنها محمد جبريل من خلال المفهوم الميثولوجي كمحاولة جادة على طريق البحث عن شكل روائي جديد في الأدب العربي"^(١٩).

فهذا المفهوم الميثولوجي، هو ما يقصد به التحويل الأسطوري، لدى ديكسون، وهو التعبير عن الواقع، من خلال صلته بالأسطورة^(٢٠).

وفي هذا تأكيد على صلة الأسطورة بالواقع؛ حيث إن "النفوس البشرية بصراعاتها الداخلية والخارجية تتماثل في جميع الفصوص. وأن المعنى في الأسطورة ليس مقصوراً فحسب على أحداث بعينها وما تسوقه إلينا من مبادئ معينة"^(٢١).

وعلى هذا، فالمبدع هو الصوت الرافض لكل أنواع الاستبداد التي تُمارس على الرعية من خلال شخصية زومخو، تلك الشخصية التي تفكر في النشر، وتجيد صنعه، وكلها شخصية "مت" للشريرة، تلك الشخصية الضد لأوزيريس التي أجاد الكاتب خلقها من جديد، وذلك من خلال المرأة المعصولة التي عكست تفاصيل شخصيته؛ في أسئلة الأكلة، والتي تعكس واقع المتلقي الذي يقرأ هذا العمل الإبداعي من منظوره الخاص.

شخصية زومخو، إذاً، ليست لسيد قرية بعينها، بل قد يكون سيداً قرى أخرى عديدة، في شتى الأزمان والأماكن، مما يجعل الأسئلة الاثنتين والأربعين تعكس أبعاد علاقته بالآخر الذي يحيا في محيطه الاجتماعي.

لغة الرواية والتوظيف الأسطوري :

من هنا نأتي إلى النسيج اللغوي الذي فتنه الكاتب لتوظيف أسطورته، والذي تنوع من خلاله بين المرد والحوار.

ولتعريف مصطلح المرد : "المرد أو الصوت المردى (Narration or narrative voice). المرد هو فعل وعملية إنتاج النص السردي. وتختلف أشكال المخاطبة في وجهات نظرها المردية. فقد تستخدم النصوص السردية (السرديات) المكتوبة، المرد بضمير الغائب، العالم بكل شيء (أي أسلوب الإبلاغ أو الحكوي)، أو المرد بضمير المتكلم، الذاتي Subjective، (أسلوب العرض Showing)^(١٩).

وربما يكون لاختلاف لغة الكاتب بين المرد والحوار، أثر في تنوع لغة الرواية، فالكاتب اعتمد في مشهد الوفاة على أسلوب العرض : مات المواطن زومخو / خدمت التندابات بطبولهن وآلاتهن / قم أهل الميت للمحنطين كل ما يحتاجونه / ارتدى المحنطون قناعي حورس وتحوت / نقلت المومياة إلى المقبرة في تابوت^(٢٠)... إلخ. وفي بداية مشهد المحاكمة، يتحدث الكاتب بأسلوب العرض أيضاً، ثم ينتقل بالحديث على لسان زومخو، وذلك في الاعترافات التي جاءت بضمير المتكلم في إجابته على أسئلة القضاة، والتي تنوعت بين المرد والحوار.

وفي أسلوب الاعترافات نجد أساليب لغوية تكاد تكون خاصة بهذا العصر الفرعوني، فهي تأتي على لسان زومخو، وفي الوقت ذاته يسوقها ول ديورانت في إشارته لأسلوب الاعتراف السلبى - كما سبق القول -، يقول زومخو : "ك الحمد لهما المعبود الكبير، يا سيد الحقيقتين. لقد أثبت إليك لأشاهد جمالك"^(٢١).

هذا إلى جانب العديد من التيمات الأسطورية، التي تتناسب مع تلك الجو الأسطوري الذي تتحرك فيه الأحداث، من خلال حكي الشخصية : تخلت قس الأندلس، ولكتلت للخيز في المعبد، وضاعت القربة، ولكترت من عدد الأرضة... إلخ^(٧١).

هذا النص، وغيره من النصوص^(٧٢)، يشير إلى تأثير لغة الرواية بتفاصيل الأسطورة التي تمثل علاقة عالم الآلهة بالعالم الإنساني، وهذا ما يميز الأسطورة في أصلها عن الأسطورة التي توظف في الإبداع الأدبي؛ لتكشف عن رؤية الكاتب، وهذا ما يعبر عنه يورلي؛ بقوله : "إن تلك الاختلافات والتغييرات في شكل الأسطورة حول شيء واحد هي نموذج مثالي للطريقة التي يعمل بها الخيال للكيفي. كما أن التعبير عن الكيف فيما يتعلق بالشكل وبالمرد وبالشعيرة الأسطورية وبالشكل الشعري ليس تعبيراً حرفياً، إنما هي تعبير رمزي. وتمارس اللغة عملها بنفس هذه الطريقة الرمزية للخلقة، فليس فيها شكل واحد محدد يمكن أن يقال به أي شيء. وتتوسط اللغة بين كلية جميع الأشياء والفهم الخاص للإنسان الفرد. ومن هذه المواجهة تتبع اللغة والأسطورة"^(٧٣).

وإذا كان التوظيف الأسطوري يستدعي التيمات الأسطورية، فإن لغة الكاتب قد أسفرت عن نفسها في العديد من المواضيع التي يختلط فيها السرد بالحوار، يقول محمد جبريل؛ "إن الشر موطنه القلب، فلا يعبر عنه الفعل وحده.

قال لوزوريس : أنت تلجأ إلى الكثير من الكلمات المحفوظة.

قال زوموخو : هذه يا إلهي الموقر كالتي"^(٧٤).

ويتكرر ذلك المزج بين السرد والحوار في موضع آخر : ولقد ميزت للخير من الشر وعرفت الله الذي هو في قلوب الناس، فاحترمت كل إيمان. وحرصت على أن أعين العاجز، وأغيث الملهوف، قطع حورس، - في موضعه - لحظات الصمت. قال : إن أنت لي للمحكمة الموقرة، فإن الرجل زوموخو بلجأ - لا يزال - إلى كلمات كالتي تباع في الأسواق.

قال زوموخو في خوفه : هذه كلمتي يا ابن الآلهة"^(٧٥).

فكان الراوي يدفع عن نفسه - بعبارة : هذه كلمتي - اقتباس هذه الكلمات من أفواه الكهنة، أو من تعاويذهم التي يثونها في كتاب الموتى، حيث إن "أهم ما تتسم به رواية جبريل للجديدة هي اللغة الشاعرة التي تتسق مع الجو الذي تعبر عنه"^(٧٦). والكاتب في روايته لجأ إلى أسلوب الاسترجاع، الذي تناسب مع هذه الأسئلة التي يرد عليها زوموخو في الآخرة. ويرى تشارلز مورجان أن هذا الأسلوب، الذي

يعتمد على تعليق الحدث للحاضر والاستمرار في الاسترجاع، تقنية فنية تجوز للروائي إثراء الحدث الروائي.

ويرتبط الحوار بهذه التقنية؛ حيث يلجأ إليه الكاتب، رغبة منه في تطوير القصة، ومنح الشخصية المزيد من النضج^(٧٦). وهذا ما لجأ إليه محمد جبريل في اعترافات سيد القرية.

وعلى هذا، فإن اللغة في رواية اعترافات سيد القرية تميزت ببعض السمات، منها:

- استخدام تكتيك الاسترجاع، بما يتناسب مع الأسلوب الاستفهامي للرواية، بينما اختفى تكيفك تيار الوعي.

- تهتم لغة الرواية بتفاصيل وجزيئات حياة زلومخو، مما يعكس حسن الكاتب الحكائي الخاص به.

- ارتباط اللغة بالرموز والتميمات الأسطورية.

- يعكس الحوار صورة الذات والآخر، من خلال أسئلة القضاة، ويكون ذلك من خلال علامات التعجب أحياناً - كما سبق - والصمت في أحيان أخرى كثيرة؛ اعتماداً على وعي المتلقي بالتميمات الأخلاقية التي تشكل وعيه الإنساني على مر العصور.

- ترسم اللغة ملامح شخصية زلومخو، المليئة بالمتناقضات الكامنة في حياته.

- يهتم الكاتب بتفاصيل المكان، فيحرص على وصف مقبرة، زلومخو، ووصف قاعة الصديق، فضلاً عن بيت زلومخو، وغيره.

- تنسم لغة الكاتب بالرهافة التي تشي بها المديد من النصوص السردية في الرواية^(٧٧).

- يلجأ، الكاتب إلى الاقتباس في بعض المواضع من الرواية، وكأنه من كتاب الموتى^(٧٨).

وإذا كان النسيج اللغوي هو الذي وظف أحداث الأسطورة في إطارها الزماني والمكاني والإنساني، فإن القالب الروائي عليه أن يجمع هذه الشئات في شكل روائي. وهذا نجد للبحث أمام الرواية في تقسيم الكاتب لها إلى وفاة، ثم محاكمة، ثم مرافعة ختامية. وهذا يعني أن الرؤية هنا أرضية سماوية، تربط بين الحلم والواقع، بين المثال والحقيقة، وذلك من خلال البناء الأسطوري الذي استخدم تيمات الأسطورة للتعبير عن الواقع الإنساني.

إذاً، فالمبدع الذي يستلهم الأسطورة "لا يصنع أساطيره من الخيال المجرد، بل إنه يعود إلى الأساطير القديمة ويعيد بناءها من جديد، بحيث تتلائم مع أهدافه"^(٧٩).

يمسك الكاتب بأهداب الأسطورة منذ بداية الرواية، فهو يتحدث عن الموت، ومن ثم عن عقيدة البعث والخلود التي آمن بها المصريون القدماء، وهذا ما جعل محمد جبريل يستدعي إله الموتى، لوزيريس، هو ومحكمته الإلهية التي تتألف من اثنين وأربعين قاضياً.

ومن خلال هذا البعث الجديد للأسطورة، تنشأ هذه العلاقة بين الأسطورة والواقع :-



وربما تكون الثورة واليوطوبيا في غلاف الأسطورة، بما فيه من غموض وتهويمات^(٨١).

هذا الوعي الروائي بالتراث الأسطوري، جعل النظرة إليه تتبدل؛ إذ "أصبح يُنظر إلى هذا التراث على أنه يمثل القيم الفكرية والثقافية والروحية للشعب، ويمثل خصائصه النفسية، وأصاليته في مواجهة الظروف التاريخية المتغيرة"^(٨٢).

فهذه الأسطورة التي انتخبها الكاتب من التراث الفرعوني، تمثل في زواياها البدائية عجز الإنسان عن اكتشاف الأسباب الحقيقية لما يقع أمامه من ظواهر^(٨٣). أما الزاوية الأخرى، الواقعية، فتتركز في محاولة هذا الإنسان "قدرته على صنع الأسطورة، من أجل إيجاد ميتولوجية جديدة بوسعها أن تكون دليلاً للسعادة، لضرب من فردوس أرضي"^(٨٤).

من هنا، يمكن الزعم بأنه إذا كانت الأسطورة في نشأتها هي هروب من مواجهة الظواهر التي يعجز المجتمع عن تفسيرها، فإن توظيف الأسطورة؛ هو نوع من التعبير الرمزي عن قضايا وهموم ذلك المجتمع الذي أعينته الأزمان الطاحنة؛ من استعمار أجنبي، وحروب في مواجهة قوى شرسة، وغيرها من الآليات التي صنعتها تلك الرمزية، التي حاولت إيجاد إجابات صادقة تبرر مرارة هذا الواقع، فهي ممثلة في

ذلك السيد الذي طغى، وذلك المستعمر الذي بغى، وغيره من التيمات الرمزية التي غلفتها الموتيفات الأسطورية.

ويتحدث د. شاكر عبد الحميد عن طقوس هذا الإبداع الذي يوظف الأسطورة، ويطلق عليها مصطلح الحلم والخيال البصري، ذلك الخيال الذي ينمو داخل (عين العقل)، وفي دخل "عين العقل" هذه يرى الإنسان ذكريات الأحداث الماضية، ويتخيل وقائع المستقبل، ويهوم بشأن ما كان وما لم يكن وما يمكن أن يكون، وبحلم بوقائع ذات طبيعة حية تحدث فيما وراء الحدود الممكنة للزمان والمكان. هذه الحالة هي الأقرب لما يسمى بالخيال البصري. وهي شديدة الصلة أيضاً بأحلام اليقظة، فانتازيسا للداخل والخارج. فالخيال البصري يكتف أي خبرة، والمتخيل يعيش الخبرة أو يعايشها من خلال الانماج الكامل^(٨٥).

إذاً فقد أنتج محمد جبريل هذا السياق الروائي، من خلال الانماج الكامل في الأسطورة الفرعونية، التي تصور الصراع الأزلي بين قوى الخير وقوى الشر ولقد ساعد هذا السياق الاستفهامي في تكثيف الرؤية التي تبناها الكاتب، في التعبير عن هذا الصراع.

ولعل النهاية، الاستفهامية أيضاً، لها دورها المهم في تأصيل هذا الصراع؛ فالتساؤل الذي ينهى به محمد جبريل المرافعة الختامية، يدخل المنطقي إلى حومة الأسطورة، لينتصر للخير الذي يمثل أوزيريس. "ومألاً الصوت الإلهي قاعة الصديق بالسؤال : ما قرار الآلهة؟"^(٨٦).

هذا الاستفهام يحمل دلالة قوية على عدالة الآلهة المقدسة، هذا على الرغم من أن الآلهة تكتفي بالمشاركة في المعنى العام للأسطورة؛ ذلك المعنى الذي يؤكد المغزى الذي يرمي إليه الكاتب من خلال أحداث الرواية^(٨٧).

وربما يساهم هذا المغزى في إثراء النسق الروائي القائم على هيكل هذه الأسطورة، مما يجعل "النهاية المفتوحة المتمثلة في إنهاء الرواية بينما أوزيريس يستشير الآلهة أعضاء المحكمة قبل الحكم على الميت - الشخصية، جاءت موفقة وضرورية، فالعمل الروائي المعتمد على الإقصاح التدريجي عن جوهر شخصياته وعلى نمو الحدث وتكشف أبعاده بشكل خطي، لا بد من العمل على توسيعه قدر الإمكان بإحداث كسر أو مفاجأة في تسلسله المنطقي"^(٨٨).

من خلال ذلك النسق الأسطوري، وهذه النهاية الملائمة، تتبدى للبحث ملامح التوظيف الأسطوري في رواية اعترافات سيد القرية، وذلك من خلال توظيف المبدع لذلك التراث الأسطوري؛ للتأكيد على حركة الوعي الجمعي التي تعني ارتباطه

بالآخرين، في نطاق مجتمعه، وذلك من خلال تلك الرموز الأسطورية التي يستعين بها في التعبير عن نفسه، من ناحية، وعن مجتمعه، من ناحية أخرى.

وهنا يتجلى دور الأسطورة في إحداث التغيير الاجتماعي، الذي قد يوازي ما يحدثه العلم من تغيير. ولما كانت الأسطورة من حيث هي أحد أشكال الوعي الاجتماعي تتضمن رؤية معينة وفهماً خاصاً للعالم بما فيه المجتمع البشري، فإنها تصبح الأساس للعديد من حركات التغيير الاجتماعي عبر التاريخ البشري. ولنفس السبب تتكون حركات اجتماعية تقوم على أساس فهم عملية للمجتمع، هو بدوره أحد أشكال الوعي الاجتماعي، يتضمن رؤية وفهماً خاصاً للعالم بما فيه المجتمع البشري^(٨٩).

ويبقى أن هذا التوجيه لا ينتظر التغيير الآتي، فقد يُرسي رؤية مستقبلية؛ تحصد الأجيال التالية، ويبقى الرمز على فنية ذلك التوجيه؛ مما يدعو تشارلس مورجان إلى التأكيد على أن "الفن لا يكون أبداً دواءً لشفاء عصر ما. إنه نبأ عن الواقع معبر عنه في رموز وأفراح وترانيم ورؤى مسحورة، والعصر الذي لا يستطيع أن يقرأه يعجز عن تركيب تجاربه المتفرقة، ويضيع بين الزحام"^(٩٠).

إذاً، الأسطورة هي عودة إلى التراث، نوع من الاستعلاء على أزمات الواقع، على حقائقه التي لا يمكن التكيف معها، في الوقت ذاته.

وليست العودة إلى الأسطورة شغفاً بالماضي، بقدر ما هي نوع من صياغة الحلم للمستقبل.

إن الأحداث بتناقضها، هي التي تكون الوعي بالحاضر، مع الحرص على تغييره، في المستقبل، إلى الأفضل.

وهذا هو الفارق بين الوجود الاجتماعي؛ بوصفه واقعاً، والوعي الاجتماعي؛ بوصفه فعلاً مرتدّاً لهذا الوجود الواعي.

إذاً، من عالم الأسطورة، الذي يجمع بين السلطة الغيبية بقدسيته، والسلطة الإنسانية بنوازعها العديدة، نشأت اعترافات سيد القرية.

الخاتمة

□ الأسطورة هي فجر الإبداع، النواة التي اعتمدت الحكي وجذبت من خلاله الإنسان الأول، ذلك الإنسان الذي لم تكن الأسطورة بالنسبة له أكثر من مصدر للحكايات التي يلتفت انتباهه إليها.

أما الإنسان في العصر الحديث، فقد أصبحت الأسطورة بالنسبة له مصدراً لتجبير طاقاته الإبداعية. هذا في حالة المبدع، أما المتلقي، فإنه يستقبلها في شغف يخالطه شوق الإنسان الأول إلى انخيل المحكي، مع إعمال العقل؛ بحثاً عن منطق هذه الأسطورة؛ وسعياً وراء فلسفتها التي تتواري بين سطور عمل المبدع.

من هنا، كان هذا التناول لرواية: اعترافات سيد القرية، للكاتب الروائي محمد جبريل.

□ اعترافات سيد القرية للأستاذ محمد جبريل، جزء من تيمة اجتماعية، يحرص المبدع من خلالها، على وضع سيد القرية - على الرغم من هيمنته السابقة - في وضع المسئول، بعد أن كان يضع الآخرين دائماً رهن السؤال والاعتراف. من هنا، نرى مدى التناقض بين مفردات عنوان الرواية، ولقد أراد للكاتب بهذا التناقض أن يسخر من واقع ذلك السيد، الذي سواه الموت مع غيره عن العامة، بعد أن كان يتعالى عليهم في حياته.

□ الاعتراف ودلالته في العنوان، يحمل هذه الرؤية التي أرادها المبدع لعمله؛ فهو يكتف ظلال رؤيته في تلك الدلالة التي تعتمد بها التحرك نحو عقل المتلقي، وأن يلقي عليه أسطوره التي تحمل بعداً اجتماعياً أراده دون غيره، وعنا لذاته.

□ رمزية سيد القرية لها دلالاتها أيضاً، فإنه الموتى يسوى بين الأحياء بعد موتهم، يسوى بينهم في شكل رمزي، يستدعي إلى الأذهان فكرة الثواب والعقاب، تلك الفكرة العقدية التي ظهرت في ذلك الثوب الأسطوري، وطورت الأديان السماوية من مفهومها.

□ الأسطورة وتوظيفها في العمل الروائي، يكتف الدلالات الرمزية في النص الروائي، الذي يخضع لطوق هذه الأسطورة، لا من حيث المضمون وحده، بل من حيث الشكل أيضاً؛ فقد اتخذ للبناء الروائي شكلاً جديداً يتناسب مع ملامح الأسطورة؛ تلك الأسطورة التي تعد الأشهر في التراث الفرعوني، والتي

استدعاهما للكاتب إلى عمله الأدبي؛ فخضع لطقوسها، وتشكل في إطار جديد
يضمن للمبدع المزيد من التجدد.

□ الاهتمام بالإبداع الأدبي الذي يستلهم الأسطورة، يقوم بالتعامل مع المبدع في
قلبه اللغوي للذي صاغه في شكل روائي؛ وذلك من خلال توظيفه لذلك التراث
الأسطوري؛ تأكيداً على حركة الوعي الجمعي التي تعني ارتباطه بالآخرين في
مجتمعه، والاستعانة بالرموز الأسطورية في التعبير عن نفسه، من ناحية، وعن
مجتمعه من ناحية أخرى.

□ ليس من المتوقع أن يأتي المبدع بتلك الأسطورة لذاتها؛ وإنما لينقل بها
رموزها، ودلالاتها العميقة التي تُسجّت في الأذهان على مدى تراثنا الطويل.
فقد ارتبط اسم أوزوريس بإله الخير، وما حكمته لسيد القرية تعني إحلال معلمي
الخير والعدل على الأرض.

□ فقل المبدع ينسج خيوط تلك الأسطورة، لينقل لنا فكر وعقيدة المصري القديم
في البعث في العالم الآخر، الذي يُحاسب فيه الإنسان أمام محكمة الآلهة.
□ الجدل القائم على مدار الأسئلة الأتفة، يعني مصداقية هذه المحاكمة، وعدم
الحكم لصالح زومخو له دلالاته الاجتماعية والدينية، فهو سيد القرية، ولكنه
خارج حدود الزمان والمكان اللذين يعرفهما. تلاشت سلطاته، وتضاملت، بل
توارت سطوته، فلم يعد أمامه سوى الانتظار شأنه شأن باقي الرعية.

□ ذلك الجدل القائم بين الإله أوزوريس وزومخو، يعكس مدى حرص النفس
البشرية على الفوز بالخير حتى النهاية، فهو في الوقت الذي يردد فيه : أنا نقي،
نقي، نقي، يعترف - عند سرد الأحداث - بأنه قتل أعداءه؛ وألقى بالرجل
الفقير في الصحراء؛ لأنه لم يستسلم لعبوديته؛ ولم يخضع وبذل لإمرته التي لا
ترضى بشيء غير الهوان للأخر الذي يقف أمامها.

□ إن الرواية بتيمات الأسطورية، تمثل قطبي الصراع بين الواقع بما يجسده من
هجوم ومظالم؛ والمثال أو الحلم بما يمثله من رغبات لا متناهية في إزالة كل
الظلمات، والانتصار على رموز الشر، في كل الأزمان.

إنه حلم المبدع والروائي محمد جبريل بالمدينة الفاضلة، العالم الآخر الذي
تزول فيه كل المخاوف، فلن يبقى سوى الخير الخالص، لن يكون هناك صراع،
ستزول هذه الأقطاب المتناحرة، وتتلاشى كل الظلال الرمادية، لتفسح مجالاً لصورة
يبتصرها الأبيض؛ بظلاله النورانية المتحدة مع نور السماء وقمرها الفضى.

الإحالات والتعليقات

- ١- مصر في العصور القديمة - د. زكي علي وآخرون - مكتبة مذبولي سنة ١٩٩١ م ١٨٣.
- ٢- المرجع السابق ص ١٨٦.
- ٣- اعترافات سيد القرية - دار الهلال العدد ٥٤٦ / ١٩٩٤ م ١٨.
- ٤- السابق ص ٣٤، ٣٧.
- ٥- اعترافات سيد القرية - أحمد حسين الطماوي - الجمهورية - ٣٠ يونيو سنة ١٩٩٤.
- ٦- الأسطورة في الشعر العربي المعاصر - د. يوسف حلاوي - دار الآداب ١٩٩٤ م، ص ١٦٢، راجع: الأسطورة والشعر العربي - د. أحمد شمس الدين فصول المجلد (١) للعدد (٢) سنة ١٩٨٤، ص ٤٨.
- ٧- اعترافات سيد للقرية ص ١٣.
- ٨- اللون في الشعر العربي قبل الإسلام قراءة ميتولوجية - إبراهيم محمد على - جروس برس - طرابلس - لبنان سنة ٢٠٠١، ص ٢٩٧.
- ٩- أم الحضارات - مختار السويفي. للدار المصرية اللبنانية سنة ١٩٩٩ م، ص ٢١.
- ١٠- الرمز والأسطورة في مصر القديمة - رندل كلارك - ترجمة أحمد صليحة الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٨، ص ٦٥.
- ١١- اعترافات سيد القرية وإيجار في التراث الفرعوني - عماد الغزالي الوفد ٢٣ فبراير سنة ١٩٩٥.
- ١٢- اعترافات سيد للقرية ص ١٤٥، ص ١٤٦.
- ١٣- قصة الحضارة - ول وإيريل ديورانت - بيروت - دار الجيل - تونس ١٩٨٨ ترجمة محمد بدران - ج ٧، المجلد الأول ص ١٥٩.
- ١٤- اعترافات سيد القرية ص ١٤٦.

- ١٥- السابق ص ١٤٩
- ١٦- قصة الحضارة، ص ١٦١
- ١٧- للرواية ص ١٢٢ السؤال الثاني والثلاثون.
- ١٨- السابق ص ١٣١
- ١٩- السابق ص ١٣٢
- ٢٠- معجم الحضارة المصرية القديمة - راجع ص ١٩٥، ويشير محمد جبريل إلى هذه الأسطورة كاملة في سرده لقصة اله رع، راجع الرواية ص ٦٥.
- * راجع في التثنيط : الآلهة والناس في مصر - فرانسواز دونان - ترجمة فريد بوري - دار الفكر العربي - ١٩٩٧، ص ١٨٩.
- * الأوشابتي معناها التماثيل المجيبة، أي تساعد الموتى وتلبي احتياجاتهم راجع: معجم الحضارة المصرية القديمة، ص ٧٧.
- * فتح النغم : طمس يقومون به على التماثيل والمومياءات، ثم يعيدون الطمس على الشخص الميت نفسه فوق نعشه. راجع: معجم الحضارة المصرية القديمة ص ١٨٧.
- * الكا : Ka كانت الكا في الحقيقة مظهراً من مظاهر الطاقة الحيوية كقوة خلاقية وكقوة تحفظ الحياة. معجم الحضارة المصرية القديمة ص ٢١٦.
- ٢١- الرواية ص ٨٥
- ٢٢- الرواية ص ٣٢، راجع في هذا الصدد : دراسات في حضارة مصر القديمة - د. سعيد الجوهري - القاهرة سنة ٢٠٠١ ج ١ ص ٤٥.
- ٢٣- راجع الثورة الاجتماعية الأولى في مصر الفرعونية، د. محمد بيومي مهران - دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية سنة ١٩٩٩، ص ١٠٠، وما بعدها، الأسطورة في الفكر العربي المعاصر - د. محمد مجدي الجيزيري - سلسلة دراسات في الفكر العربي المعاصر سنة ١٩٩٣، ص ٩.
- ٢٤- الرواية ص ١٢٦.
- ٢٥- الرواية ص ١٢٦، ١٢٧.
- ٢٦- راجع : المشروع الفكري وأسطورة أوديب (سابق) ص ١٧٣
- ٢٧- الرواية ص ١٢٧، ١٢٨

- ٢٨- للرواية ص ١٣٣
- ٢٩- في البحث عن بلاغة لأساطيرية للقصة المغربية - بنغيسي بو حمالة - فصول للمجلد (٤) العدد (١) سنة ١٩٨٣ ص ٢٢٩.
- ٣٠- للرمز والأسطورة في مصر القديمة ص ١٠١.
- ٣١- للزمن الآخر : الحلم وانصهار الأساطير - د. شاكر عبد الحميد - فصول - للمجلد (٥) العدد (٤) سنة ١٩٨٥، ص ٢٣٦.
- ٣٢- الصناعة والاقتصاد (أدب وفنون) مصطفى عبد الوهاب : اعترافات سيد القرية (سابق).
- * نشرت في جريدة المساء من ٥ إبريل ١٩٩٤ إلى ١٤/٦/١٩٩٤، وقد لجأ محمد جبريل إلى تغيير العنوان، نظراً لصعوبته، من ناحية، ولتشمل الاعترافات أي سيد، وفي أي قرية. وهذا العنوان، بلا شك، قد أضاف رمزية جديدة أضافت للبحث متسماً للرواية.
- ٣٣- د. ماهر شفيق فريد - مجلة حريتي - بدون تاريخ.
- ٣٤- للزمن الآخر : الحلم وانصهار الأساطير ص ٢٤٤
- ٣٥- الرواية ص ٥
- ٣٦- الرواية ص ٧
- ٣٧- للرواية ص ١١
- ٣٨- للرمز والأسطورة في مصر القديمة راجع ص ٦٢
- ٣٩- سليم حسن - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٣، ج ١، ص ١٢
- ٤٠- راجع : للمعبد في الدولة الحديثة في مصر الفرعونية، د. بهاء الدين إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١، ص ٢٩٦.
- ٤١- راجع عصور ما قبل التاريخ في مصر بياتريكس ميدان - رينيس ترجمة ماهر جويجاني - جار الفكر المركز الفرنسي للثقافة - القاهرة سنة ٢٠٠١، ص ٣٣.
- ٤٢- عندما حكمت مصر الشرق القديم ج. شتندورف وآخر - ترجمة محمد العوب موسى - مكتبة مدبولي سنة ١٩٩٠، ص ١٨.
- ٤٣- الرواية ص ٣٤، ٣٥

- ٤٤- الحلم والرمز والأسطورة - دراسات في الرواية وللقصة القصيرة في مصر - د. شاكِر عبد الحميد - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٨، ص ١٠٣.
- ٤٥- الرواية ص ١١٥، ١٤٥
- ٤٦- البطل في الأدب والأساطير ص ٤٠، راجع أساطير عبارة الحضارات، د. محمد حسن عبد الله - دار قباء للقاهرة، سنة ٢٠٠٠، ص ١٦٥.
- ٤٧- الرواية ص ٥
- ٤٨- الرواية ص ٧
- ٤٩- الرواية ص ٩
- ٥٠- الآلهة والناس في مصر، ص ١٤٨
- ٥١- البطل في الأدب والأساطير ص ١٣٢
- ٥٢- الرواية ص ٢١
- ٥٣- الرواية ص ٣٤
- ٥٤- الرواية ص ٣٦
- ٥٥- الرواية ص ٣٦
- ٥٦- الرواية ص ٣٧
- ٥٧- الرواية ص ٣٨
- ٥٨- الرواية ص ٤٠
- ٥٩- الرواية ص ٤٣
- ٦٠- راجع مجلة الثقافة الجديدة - سبتمبر سنة ١٩٩٤، العدد ٧٢ (المحرر) في عرضه لرواية اعترافات سيد القرية.
- ٦١- الرواية ص ٨٦
- ٦٢- الرواية ص ٨٨
- ٦٣- الصناعة والاقتصاد (لُب وفنون) - مصطفى عبد الوهاب - اعترافات سيد القرية، ٢٨ يونيو سنة ١٩٩٤.

- ٦٤- قصة الحضارة ص ١٦٤، يُشبه هذا حديث زلومخو - قبل المحاكمة - إلى الألفية راجع الرواية ص ١٢-١٧.
- * في حديث للكاتب الأستاذ محمد جبريل يقول: زلومخو هو الذات الآتية، - على حد تعبير كاتلين نيكوستون - للذات التي تُعوض ذات الفنان، المقابل أو الشخصية للضد. (من حديث للكاتب إلى الباحثة).
- ٦٥- اعترافات سيد القرية - قراءة ميثولوجية - للحسين عبد البصير - الثقافة الجدية يناير ١٩٩٦ العدد ٨٨ ص ٢٩.
- ٦٦- راجع الأسطورة والحداثة - بول ب. ديكسون - ترجمة خليل كلفت - المجلس الأعلى للثقافة سنة ١٩٩٨، ص ١٦.
- ٦٧- الأسطورة والمعنى - د. يحيى عبد الله - الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٩٤، ص ٣١.
- ٦٨- معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات ص ١٢٨
- ٦٩- الرواية راجع ص ٥-١٠
- ٧٠- الرواية ص ١٢
- ٧١- الرواية ص ١٨
- * راجع الرواية ص ١١٤ وما بعدها، ص ١٤٠
- ٧٢- اللغة والأسطورة ص ٦٠
- ٧٣- الرواية ص ٢٦
- ٧٤- الرواية ص ٣٣
- ٧٥- اعترافات سيد القرية مصطفى عبد الوهاب (سابق).
- ٧٦- الكاتب وعالمه - تشارلس مورجان - ترجمة د. شكري من محمد عياد - مؤسسة سجل العرب - القاهرة سنة ١٩٦٤، راجع ص ٢٦٨
- ٧٧- راجع الراية ص ٣٧، ص ٩٠، ص ٩١، ص ١٠٧، إلخ.
- ٧٨- راجع الرواية ص ٨، ص ٩
- ٧٩- الأسطورة في الشعر العربي المعاصر - (سابق) ص ١٩
- ٨٠- المرجع السابق ص ٧٥.

- ٨١- راجع : المعرفة - الأيديولوجيا - الأسطورة (المعلوم والمتخيل - جيرمنال والأيدولوجيات - هنري مترن - ترجمة بشير القمري - فصول (إبريل - يونية) سنة ١٩٨٥، ص ١٣٣.
- ٨٢- استلهم التراث الشعبي والأسطوري في مسرح صلاح عبد الصبور - د. عصام بهي - فصول مج (٢) عدد (١) أكتوبر سنة ١٩٨١ ص ١٤٠.
- ٨٣- راجع : الأسطورة والتراث - د. سيد القمني - سينا للنشر - القاهرة، سنة ١٩٩٢، ص ٢٥.
- ٨٤- للرمز والأسطورة ص ٧٢
- ٨٥- الحلم والنصهار الأساطير ص ٢٤٠
- ٨٦- الرواية ص ١٥٣
- ٨٧- راجع الأسطورة والمعنى ص ٢٣
- ٨٨- اعترافات سيد القرية - الثقافة الجديدة (سابق).
- ٨٩- العلم والأسطورة منهجان للتغيير الاجتماعي - سامح سعيد عبود - مركز المحروسة للنشر - القاهرة سنة ١٩٩٨، ص ٩.
- ٩٠- الكاتب وعالمه ص ٩٧
-

ظواهر أسلوبية في شعر أحمد سويلم

د. عزة محمد جدوع^(*)

يحاول هذا البحث أن يتناول بالدراسة والتحليل الظواهر الأسلوبية التي شكلت ملمحاً أساسياً، وسمة بارزة في بناء النص الشعري، وتكثيف نتاجه الدلالي في تجارب أحمد سويلم الشعرية، ولن يكون في وسع مثل هذا البحث أن يرصد كل الظواهر رصداً شاملاً، نظراً لضيق المساحة المخصصة لنشره، وبوصاري ما يمكن أن يقوم به أن يتناول تناولاً معمقاً عدداً محدوداً منها، مخصصة ما كان له دور تعبيرى بالغ التأثير في حمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية لأحمد سويلم.

وكان أول هذه الظواهر وأبرزها بنية التكرار التي تعد بمستوياتها المتعددة من أهم الوسائل اللغوية التي تؤدي دوراً تعبيرياً واضحاً في بناء القصيدة الحديثة، ويعد أحمد سويلم من أكثر الشعراء المعاصرين توسعاً في استخدامها، وبراعة في توظيفها على اختلاف أنماطها، وتعدد مستوياتها

(*) مدرس بكلية التربية - جامعة قناة السويس

التي يصعب حصرها حصراً كاملاً ، وإنما نكتفى باختيار أبرزها دلالة في خلق بنية النص الشعري ، وتجسيد رؤية الشاعر ومن بين مستويات التكرار في شعر أحمد سويلم تكرار اللفظة الواحدة في أوائل السطور بشكل متتال ومتتابع ، سواء أكانت هذه اللفظة مضافة إلى أخرى أم غير مضافة ، وقد يفرد لها أحياناً سطراً خاصاً ، وبعد هذا المستوى من أكثر ألوان التكرار وروداً في شعره ، وهي رغبة من الشاعر في توصيل خطابه الشعري إلى جمهوره عن طريق هذه الوسيلة اللغوية التي يتكئ عليها في إبراز رؤيته ، وتوضيح أبعادها التي يطرحها في بذاته الشعري ، ويبدو ذلك جلياً في قصيدته " عروتنا ونقى " التي كرر فيها " مهما " ثلاث مرات في قوله (١) :

عروتنا ونقى

* مهما عادت الأيام

* ومهما انقلقت كفى الزمن علينا

* مهما سقطت أشجار الدرب

أجمل ..

أطيب .. أنقى عشقا

وتلعب "مهما" دوراً أساسياً فاعلاً في تدعيم رؤية الشاعر وبناء النص ، إذ يعلن الشاعر من خلال إيقاعها الصوتي المكثف إصراره وعزيمته على استمساكه بالعروة الوثقى واعتصامه بها ، والحرص عليها لأجمل وأطيب عطاء ، وأنقى عشقا .

ويُلجأ الشاعر إلى وسيلة التكرار في قصيدة "الذهول" المتمثلة في تكرار اسم الفعل المضارع " أه " ثلاث مرات في أول السطور ؛ ليعبر من خلال هذه اللازمة عن مدى دهشته وذهوله ، لعمق الفجعة وهول المأساة التي تعصف ببلاده ، يقول (٢) :

* أه لو تترك الخيل

أن الصهيل احتجاج

وأن احتجاج الخيول مظاهرة لاشتواء الرحيل

* أه لو تتأني الكلاب

لندرك أن الشباح يعيدُ النبوءة

من ليلها المستحيل

* أه لو تترك الشمس

أن بلادى مظلمة

والطواويس مقبلة

والخرائط مجهضة

وفي إطار عدم الاستسلام والدعوة إلى تخطي العقبات والانطلاق إلى

تحقيق الآمال والطموحات، يكرر الشاعر فعل الأمر "قف" أربع مرات في

أول السطر، ومرة واحدة في آخره، وذلك في قصيدة "ثلاث أصوات

مدببة" التي يقول فيها تحت عنوان "الصوت الثالث" (٢) :

* قف !

لا تقعدُ .. أو لا تستسلم

عش ممثقاً في أقدامك

فإذا بتروا ساقيك

* قف ..

* قف فوق يدك ..

* فإذا شئت .. فعلى رأسك قف

فإذا انفجر الرأسُ شظايا

* قف - يا مقهور - على ظهرك

وتكرار الفعل "قف" هذا التكرار المتراكم يجسم شخصية المقهور الذى يدعوه الشاعر ألا ينهزم أمام الظلم والاستبداد والعقبات والعراقيل والجو السلبى بنماذج الفاسدة ، وقد أضفى هذا التكرار للفعل "قف" فقاعا موسيقيا خاصا أسهم فى توضيح فكرة الشاعر ، والتأكيد على مدلول الفعل ، وهى رغبة الشاعر فى أن يجعل للفعل "قف" أهمية خاصة من خلال تكراره الذى يرمى من ورائه إلى بيان قسوة ما تعرض له المناضلون من اضطهاد وظلم .

كما يكرر الشاعر الفعل الماضى "غاب" أربع مرات فى أول السطور ، ليصور شخصية صاحبه الذى فقد كل شئ أمام الإغراءات المادية ، كما فى قصيدة "فى انتظار المطر" التى يقول فيها^(٤) :

ما الذى تملك الآن يا صاحبنى

* غاب صوتك ..

* غاب سلاحك ..

* غابت صلاتك ..

* غابت عهودك ..

فتكرار الفعل "غاب" بهذا الشكل المتتابع دون حرف عطف ، يوضح ما آلت إليه شخصية صاحبة من فقد وضياح ، جراء سعيه الدؤوب وراء الماديات التى سلبته كل المعطيات الحياتية .

ومن هذا المستوى أيضا تكرار الفعل المضارع "نصدأ" ثلاث مرات فى قوله^(٥) :

- لو تأخذنا سنة من نوم

* نصدأ ..

لو يخذل فى دأخلنا الشوق المتوهج

* نصدأ ..

لو كُنت أحرقتنا لحظات

* نصدا

نختصر العالم بين يدينا

نحيا عمق اللحظة عشقا .. وفناء

وجراحاً راعشة

نكتب أسطورة عشق

لم نكتب بعد !

فالشاعر في هذا المقطع يكرر جواب الشرط "نصدا" الذي يثير إيقاعاً صوتياً عالياً متدفقاً ، وهو يفيد الجزم بالنتائج ، والتأكيد على رفضه القاطع للصمت والاستسلام ، ورغبته القوية في الانطلاق والتعبير بحرية عما تمور به نفسه ، حتى يتسنى له أن يسجل لحظة عشقه الأسطوري الذي لم يكتب بعد.

وقد يكرر الشاعر الفعل المضارع "يدرك" في أول السطور مع اختلاف الفاعل ، لإبراز عنصر الحركة الذي يحمل كل معاني اليقين كما في قوله^(١):

* يدرك البحر

كيف ينثر على الرابية القاتمة

* تدرك الطير

كيف تنقر صمت الصخور

وتلتقط الحب .. والرحلة القادمة

* تدرك الشهب موعدها في الهبوط

وموعدها في الصعود

* وتدرك كيف تقطر للعاشقين

حكاياتها الهائمة !

وقد يتكرر الفعل المضارع في أول السطر أيضا ، ولكن مع اختلاف
مفعوله كما في قوله من قصيدة " الصدا " (٧) :

* أعطى قدميه

من المشى على جمر الشارع

ومشى فوق جماجم موتاه ..

* أعطى عينيه

من التحديق خلال قلوب الناس

وتقاقر مزهوا بين خطاه ..

* أعطى شفتيه

من الكلمات - الوهج -

الكلمات - الصدق -

حتى انطفأت بين ثناياه

* أعطى أنفيه

من الموسم - الحلم

فاسترخت شعرات الحسرة

خلف قفاه ..

.....

.....

أما التكرار في نهاية السطور فيكتف الإيقاع بعمق الدلالة ، ويعمل
على شد انتباه الآخر ، وإن كان القمء يعدونه عيباً من عيوب القافية الذي
يسمى " إبطاء " (٨) ويرون أنه يدل على عجز الشاعر ، فإنه في القصيدة
الحديثة أصبح ذا وظيفة بنائية بارزة ، وأن تساعد التكرير - كما يقول
لوتمان (٩) - يقود إلى تساعد التنوع الدلالي ، لا إلى تماثل النص . فكما
تكاثر التشابه تكاثر الاختلاف " ولذلك " إذا كان القمء يعتبرون الإبطاء من

مظاهر العجز ، فإن انفجاره في الشعر المعاصر يبرز مفهوماً آخر للمتواطئ ، حيث التجانب خصيصة الدوال في النص ، وحيث الإيقاع أقوى من كل قصديه وهمية ، وهو بذلك يصعد الإيقاع ويكتفه فيما هو يلغى المعنى الواحد ، ليحل محله بناء الدلالة^(١٠) .

ومن نماذج في شعر أحمد سويلم قوله من قصيدة "نبوءة نيسابور"^(١١) :

الليل الضارب في أصداف حديثك

ثنين يأكل من أطرافك ..

يشرب - في إلحاح - من أقدحك

* يزحف حتى يبلغ عين الشمس

* حتى يخدم عين الشمس

ينحر ألف جواد - قربانا - يشويها في كهف الموت

الليل الضارب - يا شاعرنا - سد علينا حتى باب الموت

والشاعر في هذا النموذج يمزج بين التكرار والرمز مزجا تتجلى فيه براعته وعبقريته ؛ مما يقوى من دور التكرار الإيحائي ، ولكن يسيطر على الأسطر غموض كثيف يصل إلى حد التعقيد في توظيف التكرار الذي حاول من خلاله أحمد سويلم أن يبرز قيمة شعر عبد الوهاب البياتي الذي يرتكز بصفة أساسية على الصور الرمزية الغامضة ولا سيما رمز " الليل " الذي شاع في شعره ، ومن ثم يتخذ أحمد سويلم رمزا للشعر البياتي الذي تصارع فيه اليأس والأمل والتشاؤم والتفاؤل ، ولهذا كان لجوء الشاعر إلى القوافي الموازنة "عين الشمس - عين الشمس" و " الموت - الموت " ليبين مدى عطاء البياتي الشعري اللامحدود ، ورسوخه في عالم الفن الشعري بين أقرانه من الشعراء العرب ، ذلك الشعر الذي طالما احتدم في نفس صاحبه ، واصطدم بالأنظمة الاستبدادية الفاسدة أيضا .

ومن أمثلة هذا الشكل من التكرار في شعره أيضا :

قوله في قصيدة " متى .. ؟ " (١٧) :

* الصلاة على مفترق الطرقات

للذين يجينون بالحب ..

لو للذين يجينون بالبغض ..

* كل شئ على مفترق الطرقات

غارق في الطقوس بلا تفرقة

والخطى حوله .. مرهقة

فمتى ينزل الوجه أصابعه

ومتى تسقط الأتعة !

وقوله أيضا (١٧) :

بلقيس في شوارع المدينة المزوقة

* سيدة القصور .. والقلوب ..

* بلقيس أسقطت بحبها القصور والقلوب

وقد يكرر المضارع "يعنى" في نهاية السطر بشكل متتال ومتتابع ؛

ليعبر عن رفضه للواقع الذى يستباح فيه الوطن ، وتكتم فيه الأفواه ، وتشنق

الخلق بوزن ذلك في قصيدة " الأسئلة " التى يقول فيها (١٨) :

أهو الوطن المستباح

تموت العسافير فيه ... نغنى !

وتجربى بانهاره كل يوم دماء ... نغنى !

وثنق فى الخلق ... نغنى !

وجاء تكرار الفعل المضارع "نغنى" ثلاث مرات مصاحبا للنقط

وعلامة التعجب ! ليؤكد سخريته اللاذعة النابعة من التناقض المؤلم للواقع

الذى يعيشه وطنه من موت ودماء وشنق ، وفى المقابل من هذه الصورة

التي يلفها الاستبداد والظلم والقهر والكبت ، تظهر صورة أخرى هي صورة

المنافق الذى يغنى ويصفق ويهال بغنائه المسموم لكل هذا الفناء والهلاك الذى يودى بوطنه وأبنائه ، ولذلك يوظف الشاعر علامة الترفيم (١)
للتعجب من هذه المتناقضات التى تطالعنا من واقعنا المرير ، وكذلك
يحرص على غرس مجموعة من النقاط تسبق الفعل " نغنى " ويكررها ،
تاركا للمتلقى أن يكمل الصورة بما يناسبها ، ويشاركه فى الوقت نفسه فى
عملية الإبداع ، والإحساس بالمأساة التى يجب أن يتمرّد عليها ويرفضها .
ومن مستويات التكرار التى اعتمدت عليها قصائد الشاعر ، وجاءت
متلبسة بها مستوى تكرار جملة واحدة متسلسلة فى عدة أسطر مستقلة حتى
تصير " لازمة " كما فى قوله من قصيدة " الخروج إلى النهر " (١٥) .

* ليكن ما يكون ..

ليكن بيننا غابة... صحراء...بحار

* ليكن ما يكون

غير أن الذى يتجدّد ما بيننا لا يغيب .

فلتكن بيننا اللغة الواحدة .

نتلمس فيها زمان التوهج

نعبر فيها الخرائب ..

نطلق فى طرق الصمت شمسا

نتفرّ نافذة الليل

تنساب فى النهر ..

ترقص بين الفصوص ..

* ليكن ما يكون

وهذا المستوى من التكرار المكثف لجملة "ليكن ما يكون" ثلاث
مرات غير مكتملة ، وتخلو من الروابط التركيبية ، يدل دلالة قاطعة وقوية
على عدم استسلام الشاعر للواقع المرير ، بل إصراره على تحدى المستحيل

، والعمل بكل قوة على تغيير هذا الواقع بالتوحد والتماسك مع أبناء وطنه ،
 مهما حاصرتهم المخاوف والأخطار وعوامل الجفاف ، ومحاولات التمزق ،
 وعمق الفجيرة ، فكان جملة " ليكن ما يكون " تمثل قوة دافعة ، وثورة
 رافضة يرددّها الشاعر ضد سلبيات الواقع التي أسلمتنا للاستسلام والخنوع
 والضياع ، ونجح الشاعر في أن يبني على هذه الجملة اللازمة مجموعة من
 الجمل الشعرية التي تتأزر معها ؛ لتقوية الإيحاء بلا حدود .

ولم يكتف الشاعر بتكرار هذه اللازمة " ليكن ما يكون " وإنما اعتمد
 في تدعيم الدلالة ، وتوسيع نطاقها إلى أبعد مدى ، على تكرار جملة أخرى
 من الجمل المحورية التي قامت عليها بنية القصيدة هي " إبنى الآن أخرج
 للنهر " أى للخصب والعطاء ، وذلك في قوله :

*** إبنى الآن أخرج للنهر**

(لم أنزل النهر من قبل)

لكننى أعرف الآن أن زمان الجفاف هنا

- منذ حين -

أعرف الآن أن السماء معبأة بالسحاب الكذب

أعرف الآن أن الرياح محت ذكرات الكتب ..

أن زيت المصابيح فى الطرقات خبأ .. وانتحب

أن ماء الضروع تبخر فى أرضنا .. واحتجب

*** إبنى أخرج الآن للنهر ..**

- والأرض عطشي

- ولكوابنا الذهبية فارغة ..

- وشفاه الزهور مشققة

- ورسائلنا فى الحقائب تنتظر الطائر المتوجع فى العش

- يسترجع الآن قدرته -

*** إننى الآن أخرج للنهر**

أزحف للنهر

فى خطوتى نزوة البدوي القديم

بفجر فى الصحراء ينباع

أزحف للنهر ..

وأمام هذه المخاطر والعراقيل ، وتلك المعاناة المتفاقمة ، لم يستسلم الشاعر ، ولم يعبا بكل هذا ، ولم ينسحب من ساحة المشاركة الفاعلة ، وإنما يؤدى دوره ، ويتحمل مسؤوليته بكل ثقة واقتدار فى سبيل النهوض بوطنه الذى سيفجر فى صحرائه ينباع ، ويجرى مياه النهر التى توقفت ، فتروى الأرض العطشى ، ليحيى مواتها ، ولذا يكرر جملة "إننى الآن أخرج إلى النهر " التى تغدو لازمة يعبر من خلالها عن التصاقه بوطنه وقضاياها وهمومه ، والسعى للنهوض به ، والقضاء على ما تراكم من سلبيات فى سبيل تدفق العطاء والخير بين جنبات أرضه العطشى التى يلثمها ويعشقها عشقاً أبدياً وعملياً فى الوقت نفسه ، أى ليس بالكلام والشعارات ، وإنما بالعمل المخلص ، والبذل والتضحية ؛ لتخليصها مما أحرق بها من أخطار عاقت مسيرتها ؛ مما يدل على قوة انتماء الشاعر ، ونزعة الوطنية الأصيلة التى تجرى بين عروقه ، وتجسدها القصيدة تجسيدا واضحا حتى نهايتها التى يكرر فيها نفس اللازمة "ليكن ما يكون " التى بدأ بها :

*** ليكن ما يكون**

غير أن الذى يتدافع فى زحفنا لن يغيب

*** فلنكن بيننا اللغة الواحدة***** لنكن بيننا للغة الواحدة**

وكان ختام القصيدة مركزاً على اللغة الذى يتمسك بها الشاعر ، وقد سبق ذكره فى الدفقة الشعرية الأولى ، ثم كرره الشاعر هنا مرتين فى

سطين كاملين ، وفي جملتين كاملتين لتكن بيننا اللغة الواحدة " مما يدل على ضرورة اللغة المشتركة بين أبناء الوطن ، للتآزر والتعاون في النهوض به ، وربما يكون المقصود بهذه اللغة الواحدة الترابط الوثيق ، والهدف الواحد المشترك الذي نسعى جميعا لتحقيقه .

وثمة أشكال عديدة للتكرار في شعره منها أن تتكرر كلمتان تكون إحداهما في بداية السطر والأخرى في نهايته ، ويعرف هذا اللون من التكرار عند البلاغيين برد العجز على الصدر ، ومن أمثلته ما جاء في قصيدة "عرشة في الأفق" (١٦) .

إنه الآن يشقى بحلم الطفولة

بغرس في الطمى أقدامه ..

والجداول تتكره ..

* لم يعد ماؤها الماء

* والعشب ما عاد عشباً

فكيف له أن يظل كما كان

فرخا يدثره العشب

وإذا كان التكرار هنا قائما على التماثل في الشكل ، فإنه يعتمد أساسا على التناقض الذي تحرك حركة تكرارية متنامية ، والذي ظهر جليا في "لم يعد ماؤها الماء" و"والعشب ما عاد عشباً" ففي العبارة الأولى بدأ السطر بالنفي مع الفعل في قوله "لم يعد" ثم أردفه بكلمة "ماؤها" التي أعقبها مباشرة بكلمة "الماء" مما يدل على رصد اللحظة الحاضرة ، وما اعتورها من تناقض صارخ وصل إلى ذروته ، بحيث لم يعد ماؤها الماء النقي العذب الذي كان يستمتع به ، ويلتذ بسائغ شرابه ، وكذلك "العشب" . في العبارة الثانية المكملة للأولى أصبح صنوا للماء هو الآخر أي "ما عاد عشباً" .

وهكذا استطاعت بنية التكرار بهذا التشكيل القائم على النفي، أن تبلور رؤية الشاعر في هذا الفضاء اللغوي الذي عمق التناقض بين الموقنين أو الحالتين السابقة واللاحقة، كما خلق نوعاً من التوتر بين طرفي التناقض في البنية التركيبية لكل من العبارتين التي وصلت في إطارهما أزمة الشاعر إلى ذروة مأساتها باستحالة العيش بما كان يحلم به في طفولته الهائلة ومن نماذج بنية رد العجز على الصدر التي تتحرك في إطار السطر الواحد ما جاء في قوله من قصيدة "أساطير" (١٧) :

عشقتني بأسرني الآن

فألقاني مجنوناً في غابات النغم العلوى

مزاميري .. أمنحها الطير الفجرى

* وأغشى السُدرة تغشاني

بغمري عسل العينين الظاملتين

فأخطو ... أغرق ..

وتكشف بنية رد العجز على الصدر عن عمق دلالي متتابع يبدأ تحركه من الطرف الأول "أغشى" إلى الطرف الثاني "تغشاني" ويستقر فيه، فما إن بدأ الشاعر يقترب من الوصول إلى عالم محبوبته العلوى حتى غمره هذا العالم وحواه، واستحوذ عليه؛ فغرق في ألقه القدسي، وحاول الشاعر أن يمهّد للنتاج الدلالي لهذه البنية بما سبقها من أسطر . وقد يصل الأمر بين الطرفين إلى حد التناقض كما في قوله من قصيدة "طقس" (١٨) .

وأشدو ... وأتهنه ...

فيشف القلب ..

* يلقى طينة الأرض إلى الأرض

ويشفيني تلاشيه كاني أتالة

وتتكشف رؤية الشاعر النابضة في البنية التكرارية على سبيل التناقض بين الطرفين " الأرض " الأولى المسبوقة بكلمة " طينة " و " الأرض " الثانية التي في نهاية السطر , وغدا الناتج الدلالي المتراكم بينهما يؤكد حيوية قلبه وصفاءه وخصوبته ؛ إذ تخلص تماماً من كل ما لوثته الطبيعة البشرية ولقى به إلى الأرض ؛ لستوعبه , ويتلاشى في طهرها , وهنا يستشعر بشقاء وجدانه الصافي وعاطفته النقية .

أما بنية المجاورة فأكثر وروداً في شعره , وهي التي تعتمد على التجاور بين لفظين أو أكثر , كما أنها قد تكون في سطر واحد أو تمتد لأكثر من سطر , ومن نماذجها التي وظفها الشاعر لهدف فني قوله في قصيدة " مزمار " (١٩) :

يا صديق المطر

إنني أعصر

* مرُّ يومٍ ... ويومٍ ... وخلى صور

والغدُ المستحيل اتحنى .. وانكسر

وجاءت كلمة " يوم " مكررة لتصبح معلماً صوتياً بارزاً , بلغت الانتباه إليها من خلال البنية التركيبية التي ربطتها بذات الشاعر , والتي هيأ لها بقوله " إنني أعصر " , وهذا التشكيل الزمني الذي يتعلق بتكرار كلمة " يوم " مرتين " حقق امتداداً زمنياً لا نهاية له , لم يتسن للشاعر أن يحقق فيه أحلامه ؛ ومن ثم صار غده غداً مستحيلاً محطماً لا أمل فيه , وقد ساهم التشكيل الكتابي بوضع النقط بعد كل لفظ مكرر , في اتساع دائرة الزمن وافتتاحها بشكل مطلق في المستقبل , ولا شك أن دلالة المستقبل , وتكثيف البعد الزمني أثارته النقط أكثر مما كان يثيره حضور الكلمات الغائبة .

وجاءت بنية المجاورة أيضاً؛ لتبرز الامتداد الزمني ليوم الصفاء
والسعادة الذي يتحقق فيه المني والأحلام , وذلك في قوله من " لزومية
الصحور " (٢٠)

جاءني باسمًا مُعلنًا

أن عمراً من الحب أشرق في اللوح

حلو السنّا ..

أن يوماً من الصفو يمتدُّ .. يمتدُّ

يُشبعنا بالمنى ..

مادم من سقر ...

وقد تأتي بنية المجاورة للدلالة على امتداد زمن الحياة الهائلة في
الماضي كما في قوله من قصيدة " أوسمة الفقراء " (٢١):

* كنا مثل القمح سنابل .. نضحكُ ... نضحكُ

لا يهزمنا الخوف ..

فماذا أصبحنا ؟

شعراء .. فقراء .. والله

وتصور بنية المجاورة " نضحك .. نضحك " المدى الزمني الممتد
لحياة الشعراء الهائلة التي كانوا ينعمون بها في ظل العهود السالفة ,
وساهمت النقطة في بيان امتداد دائرة السعادة إلى ما لا نهاية , ثم جاءت
الأسطر التالية ؛ لتبين مدى تبدل أحوال الشعراء في العصر الحاضر ,
فصاروا فقراء معدومين , إنها مفارقة بين وضعين متقابلين : الماضي
بدلالاته المشرقة المتألقة , والحاضر بكل ما يحمله من هوان وذل وتجهم
وخزي وانكسار .

كما جاءت بنية المجاورة للتعبير عن الأمل في تغيير الزمن
والتخلص منه في قوله من قصيدة " الخطأ " (٢٢):

أى شئ ترى قد يعيد لنا للوجه

* لم أن تعويذة .. قد تبدل عصرا بعصر

فيجرفنا الموج للمبتدأ

وتظهر بنية المجاورة " عصرا بعصر " عمق الإحساس بالقلق

والتوتر والأمل في إمكانية عودة محبوبته / وطنه إلى وجهها المشرق في
عصرها الماضى , باندحار عصرها الحاضر المأساوى .

وقد تكون بنية المجاورة امتدادا للدلالة المكانية في قوله من قصيدة " لحظة
صمت " (٢٣) :

رائع وجع العاشقين

* نتظهر فيه .. فننمو نخيلا يطول .. يطول

يشق السماء جناحين ..

وردا هناك .. وتعويذة فى العيون هناك

وبينهما الوجه يورق صفصافة

والمسافات لا تتعدى انفراجة كف

وفاصلة الأرض فى القلب

وتعبر بنية المجاورة " يطول .. يطول " على خلود العطاء ، وشفافية

الحب التى وصلت إلى قمته ، كما جاءت البنية مفتوحة من خلال النقط ،
 وإعادة الدال الأول ، ومن قبيل توسيع مدى البعد المكانى وتعميقه ما جاء فى
قوله (٢٤) :

فجأة .. أتوقف فى المنعطف

* فأزى ألف باب .. وباب ..

وأود أصبح .. بما أعترف

الشوارع يملؤها الناس ..

والمصقات .. ولون الوجوه الشقية

والوطن - الحلم واللغات تحاصرني ..

وتمتد للدلالة مكانيا في بنية المجاورة " ألف باب .. وباب .. " حيث تصور المدى المكاني البعيد لإمكانية الخروج مما يحاصره , ويحاصر أبناء وطنه من أزمات ممتدة لا نهاية لها , وتقوم للنقط بتقوية التكرار , وما يحمل من دلالات ثرية متوالية لا حد لها .
ومن أمثلة بنية المجاورة التي لا تعتمد على البعدين الزماني والمكاني قوله من قصيدة " صديقي " (٢٥)

أصحیح أن الشعر یقطع صاحبه

* أبياتا أبياتا

وعلى جمر محموم يشويه

ويطعمه الأفواه فتاتا

وجاءت بنية المجاورة هنا " أبياتا أبياتا " لتعمق الجزء الذي يناله الشاعر بسبب شعره , من خلال الربط بين السبب والمسبب , وهو ما قوى الإحساس باستمرارية مأساة الشعراء , وقد أدى إسقاط أداة الربط بين الدالين المتجاورين إلى تراكم الناتج الدلالي .
وتقوم بنية المجاورة بتأكيد الدلالة وتعميقها , وتوسيع مداها في قوله من قصيدة " الصهيل " (٢٦):

تصهلُ الخيلُ ...

ماذا يفسرُ هذا الصهيل

وماذا يقول ..

وألّف سؤالي - على ألف سيف - فتيل ..

وجوع .. ثقبيل

وسنبلة قرمة .. في الحقول

* وقلب .. عليّ .. عليّ

فقد دلت بنية المجاورة " عليل .. عليل .. " على ضعف القلب
بوتحكم العليل , وهيمنتها عليه , وقد ساعدت النقط على تكثيف الدلالة
وامتدادها .

ولا يخفى ما تقوم به بنية المجاورة من تحقيق أهدافها الدلالية في
قوله من قصيدة " رسالة في الأسر .. والصحير " (٢٧)

تقول العصفير وهي تنقر نافذتي :

أيها الفارس المتملئ

شق جدارك واصهر حديد النواجز

* فالموت موت

وقيد الزنازن .. موت ..

ونلاحظ أن بنية المجاورة جاءت بعد تمهيد تعبيرى هيا لها دوراً
دلالياً أشاع جواً من الإثارة والانتباه عن طريق النداء ، وأفعال الأمر التي
جاءت سبباً لما بعدها من بنية المجاورة " فالموت موت " التي تصعد
بالموت إلى قمته ؛ ليحقق هدفه الدلالي ، ولا يمكن الوصول إلى هذا العمق
الدلالي للموت إلا من خلال بنية التجاور الممتدة على السطر الرابع .

وعلى هذا النحو تغطي بنية المجاورة مساحة واسعة من شعر أحمد
سويلم , كما تغطي أيضاً حقولاً دلالية متعددة .

ومن أنماط التكرار الثرية في شعره أيضاً ما يسمى " التدرج " وهو
ما نراه في قصيدته " الجرذان " التي يقول فيها (٢٨) :

حين انتبهوا من غفوتهم

كان الثعبان بعض الثعلب

والثعلب كان بعض الكلب

وكان الكلب بعض القط

وكان القط بعض القرذ

وكان القرد يطارد فوق الرمل الجردان
والجردان

تهُم بنا مثل الطوفان !

ففي هذا النموذج تتحرك بنية التدرج أو التردد من طرف إلى آخر على مراحل متدرجة ، يبرز من خلالها التصادم والصراع بين سلسلة أطرافها التي هي في حقيقتها رموز لأنماط من البشر تعيش على أرض الوطن ، ويسعى أقلها شأنًا أن يسيطر ويكتسح كل ما تبقى ، ونلاحظ هنا أن بنية التردد تتحرك عبر عدة أسطر ، وقد تكون على مدى واسع ، كما في قوله من قصيدة " ثلاثة أصوات مدبية " (٢١) :

حين يضيقُ العالمُ في عيني

بصيرُ الحجرُ الأصغرُ .. طودا

والطودُ يصيرُ بعيني .. غيما

والغيمة .. أفقا ..

لكن سماءَ المهمومين

حيناً تغدو حكما ونعيما

حيناً تغدو وهما وسموما

لا فرقَ لديهم بين الظلمة والنور

بين الطاعة والعصيان

بين النجم إذا يشرقُ أو يغربُ ..

وهذا النمط التكراري من بنية التردد يحمل فيه كل طرف دلالة إلى الطرف الذي يليه ، وعلى هذا النحو تتحرك للدلالة من منطقة التفجر الأولى " يضيق العالم " التي ينتج عنها أن تتحول لصغر الأشياء: الحجر إلى طود ، ثم بصير الطود غيما ، والغيم أفقا وهكذا حتى يصل إلى أن يتساوى إشراق النجم أو غروبه فلا فرق لديه بين الاثنين ، فالحياة بطولها ومرها

على حد سواء أمام عينيه ، وهكذا تتوالى الجمل في شكل مجدول مترابط الحلقات .

ومن أنماط التكرار في شعره أيضا ما يعتمد على بنية العكس عن طريق تغيير ترتيب الكلمات بشكل عكسي ، بهدف تقوية الدلالة ، وتلوين العبارة تلويها يكسبها ثراء وعمقا في الدلالة ، ومثاله ما جاء في قوله (٣٠) :

*** صحتي الآن ظمّ**

*** وحلمى صحوة ...**

فقد أبرزت بنية العكس المساواة الكاملة بين حالتين : حالة الصحو ، وحالة الحكم ، فكلاهما لدى الشاعر متكافئتان لا فرق بينهما ، أى أصبح بينهما تلازم وانسجام وتوحد ، وهذه هي حياة الشاعر الحقيقية ومحورها الأساسي .

ومن النماذج التي تركز على بنية العكس قصيدة " أحلام قيس بن الملوح " التي يحاول الشاعر في مطلعها أن يعبر من خلال هذه البنية عن محاولة الاقتراب من محبوبته ، والاتصال بها في حين تبعد هي عنه ، وترتد عيناها عن النظر إليه ، كما في قوله (٣١) :

عنى ارتدتْ عيناك ...

ونحوك همّت عيناى !

.....

وهذه البنية الثنائية عبرت عن متناقضين معا : بعدها عنه ، وقربه منها في آن واحد ، فكلا الطرفين متلازمان ، ولكن مع المغايرة ، ثم حرص الشاعر على وضع مجموعة من النقاط على مساحة تشغل سطرا كاملا بعد السطر الثاني الذي تهم فيه عيناها نحوها ، وكان هذا الإقبال بعينه ليس كافيا في حمل ما تمور به عواطفه و تجيش إحساساته نحوها ، الحمل الشحنة الدلالية التي يقصد إليها الشاعر ؛ ولذا لجأ إلى وضع هذه النقاط ؛ لتحمل

ضمنياً ما شاء من دوال تعبر عن مدى حبه وإقباله عليها ، وهو بهذا الصنيع كأنه يقول شيئاً ، ويخفي أشياء ، وقد يكون ما يخفيه يؤدي دوره دلالياً أكثر مما يصرح به .

ومن أمثلة هذه البنية أيضاً قوله (٣٢) :

* حسنة لا يعاليله أى حسن

* غصنة لا يطاوله أى غصن

وقوله (٣٣) :

* طائش السهم

* وقبل .. ما كان السهم بطيش

ونلاحظ أن البنية التكرارية المعكوسة قد نهضت بدور دلالي من خلال الربط بين طرفيها ؛ لأن التغاير في شكل التركيب عليه أيضاً تغاير في الناتج الدلالي .

ومن ألوان التكرار في شعره ما يكون من تكرار جملة واحدة بين ثنايا القصيدة من حين إلى آخر ، أو تأتي بشكل متتابع مكثف عبر الأسطر كما في قصيدة " قراءة في عينها " التي يقول فيها (٣٤) :

يا من كنت سمانى .. انتقاط منها ذاكرة للمطر القادم بالخير ..

يا من كنت عيوني .. اقرأ فيها فاتحتي .. ويجاب دعائي ..

* أسأل ويجاب دعائي

* أتجرد من المي .. من فكري .. من جهلى ويجاب دعائي

ويشكل تكرار الجملة المكثف " ويجاب دعائي " ثلاث مرات المحور المركزي للدفقة الشعرية الذي تدور حوله الإحساسات والأفكار ويستقطبها ، إذ يحاول الشاعر أن يجعل لهذه الجملة اللازمة أهمية خاصة من خلال إبرازها إلى دائرة الشعور والتركيز عليها وحتى تغدو صاحبة السيطرة والهيمنة على كل ماعداها من مدلولات ؛ مما يدل على ما

كان من إنسجام وتوحد فيما بينه وبين محبوبته / الرمز التي كانت سماه وعيونه " يا من كنت سمائي " يا من كنت عيوني " وهذا التكرار أيضا في الجملتين، يوسع من دائرة الدلالة ، ويعبر عن عمق الحزن لفقدائها ، وعلى أية حال إن كانت قد توارت عنه وغابت ، فإنها مازالت تسيطر عليه ، وتستحوذ على بؤرة شعوره ، يولج عليه ذكرياتها إلحاحا لا مثيل له .

ومن أكثر ألوان التكرار تطورا وعمقا في شعر أحمد سويلم تكرار الكلمات أو الجمل التي شكلت بداية القصيدة في نهايتها ، وهذا اللون أسهم في بناء كثير من قصائد الشاعر بناءً منحها قدراً من الوحدة والترابط والاتساق في النغم والإيقاع الصوتي ما بين بدايتها ونهايتها ، ومن القصائد التي اعتمدت على هذا التشكيل اللغوي في بنائها ، وأضفى على جوها وناتجها للدلالة عمقا وثراء كبيرين قصيدة " عودي لأشعاري " التي كرر فيها الشاعر المطلع " عودي لأشعاري " في نهاية القصيدة أيضا ، وهو في الوقت نفسه عنوان القصيدة ، إذ تحمل الأسطر والجمل على امتداد القصيدة من بدايتها إلى نهايتها ما بداخله من زخم عاطفي يفيض بالحب والشوق لمحبوبته ، وينقل آماله وطموحاته التي تعود إليه عبر أشعاره ، فهذه العواطف والإحساسات هي التي تسيطر طوال القصيدة ، ومن ثم تضع الشاعر على طريق القصيدة ، وتخلق له أجواء من الألفاظ والتركيب والمقاطع المناسبة التي تشرح وتفصل مفتاح القصيدة أو مطلعها بدلالاته المترجمة الذي يقول فيه (٣٥) :

عودي لأشعاري

ترويك من نبعي .. وأنهارى

تدنيك من بستان أزهارى

ثم يأتى مقطع النهاية الذي يختمه قائلا :

فمنذ عشقت قلبك

لم أأخذ عن نوره الموثوق في نبضي

ولم أعرف سوى

نلك التراتيل التي

تصفو بأشعاري

عودي

عودي لأشعاري |

ولا يكتفى الشاعر بتكرار "عودي لأشعاري" في المطلع والنهاية

بل يكرر هذا التركيب أكثر من مرة بين ثنايا القصيدة وكأنه يمثل المحور

المركزي الذي تدور حوله أو مركز النقل في رؤية الشاعر، ومن أمثلة ذلك

أيضاً ما جاء في قصيدة "مزمар" التي بدأ مطلعها بقوله (٣٦) :

يا صديق المطر ..

* كيف لم تنتظر ..

ثم يكرر نداء "يا صديق المطر" خلال القصيدة مرتين، وفي

نهايتها يكرر تركيب البداية مضافاً إليه تكرار الجملة الثانية "كيف لم تنتظر

" هكذا :

يا صديق المطر

* كيف لم تنتظر ؟

* كيف لم تنتظر ؟

وقد يأتي تكرار مطلع القصيدة في نهايتها، وبين ثناياها معتمداً على

تركيب مكثف حذف أحد طرفيه مثل جملة "لا مفر .." التي حذف خبرها

وصرح باسمها في قصيدة "مقتل صعلوك" التي يختمها قائلا (٣٧) :

كان يزاحمني خطواتي .. يقاسمني الليل .. والشعر ..

كيف يقاسمني نقرة الباب .. ؟!

كيف يقاسمني الليل - كاساً ..

غياها عن الوعي .. حكما

.. ساقط للآن

* لا مفر . 1

وتحمل جملة " لا مفر " إصراراً وعزيمة على المضي قدماً في التخلص من هذا الصديق / الرمز الذي أصبح يمثل عبئاً ثقيلاً عليه ، ولذا جاء إيقاع هذه الجملة إيقاعاً صوتياً بارزاً مجسداً لحركة القصيدة التي ترتكز على بداية ونهاية واحدة .

وثمة قصائد يتكرر في نهايتها مقطع البداية ، ويكون عبارة عن أبيات تقليدية اقتبسها الشاعر كما هي دون تغيير من الشعر العربي القديم غالباً ، كما جاء في قصيدة " غزلية " ^(٢٨) التي جاء مطلعها أبياتاً من شعر أبي نواس التي تقول :

حامل الهدى ثعباً	يستغفه الطرب
إن بكى بحق له	ليس ما به لعباً
تضحكين لا هبة	والمحب ينتحب
كلما تقضى سبب	منك عاد لي سبب

وقد وظف الشاعر أبيات أبي نواس توظيفاً يحمل أبعاد رؤيته الشعرية ، فهو عاشق كأبي نواس ، ولكن عشقه ليس لمحبوبته المرأة ، بل لمحبوبته " مصر " التي يهيم بها عشقاً وحباً في حين يلقي منها صدوداً وجفاءً وبعداً ، وتظل القصيدة على امتدادها ما بين البداية والنهاية تصور هذا الموقف الثابت الذي لم يطرأ عليه أي تغيير ، ولذلك يختم الشاعر قصيدته بأبيات أبي نواس التي افتتح بها مطلعها ، وما بين البداية والنهاية تتدفق القصيدة بالتوضيح والشرح لرؤية الشاعر التي تبرز الموقفين المتناقضين ، كما جاء في مقطع منها :

يتباعد وجهك خلف الأسلاك الشائكة .. وخلف الجدران

يتعقبني الحراسُ .. أساءلُ عن نظراتي .. عن خطواتي

ما بعد الأسوار -

لا أقرأ شيئاً .. لا أكتبُ .. لا أتحدث ..

أنهض منكسراً .. أستمعُ .. أستمعُ .. تلطم أذاتي

أحذية العسس العمياء ..

تتفجرُ منها أحزاتي .. تدهمني .. تلتفني درويشا -

في ليلة صمت

ومن أبرز أشكال التكرار في شعره ما يلزم نهاية القصائد ، وهو أكثر

وروداً في شعره ، يمثل هذا التكرار بدوره الإيقاعي والدلالي الذي يأتي في

نهاية القصيدة ، ويحكم إغلاقها ، من شأنه يشد انتباه الآخر لهذا التقرير

والحكم النهائي الذي يدفع أي توهم ويزيله تماماً دون أي تعقيب ، لأن

القصيدة قد أغلقت نهايتها مطلقاً ، ومن ذلك ما جاء في ختام قصيدة " مملكة

النار والأشجار " (٢٩) :

فلعل الدنيا تقبلُ منك العودة ..

لعل الدنيا تقبلُ منك العودة !

ومنه قوله أيضاً في نهاية قصيدة " أحزان موسى في العالم الآخر " (٣٠) :

أنكروا كل شيء ..

أنكروا كل شيء !

وأمثلة هذا الشكل من التكرار كثيرة لا تحصى في شعره .

ولعله قد اتضح من خلال عرضنا السابق لبنى التكرار في شعر

أحمد سويلم تعدد أشكالها وصورها ، وثراء إمكاناتها الإيحائية وطاقاتها

الدلالية التي قلما تخلو منها قصيدة من قصائده .

ومن أبرز الظواهر الأسلوبية أيضاً في تشكيل الخطاب الشعري

لأحمد سويلم ، بنية التقابل التي ظهرت بصورة واضحة وجلية في تجاربه

الشعرية ، إذ تدفقت بصورة طبيعية في مواضع كثيرة من شعره بتدفق تجاربه الثرية ، وكانت على قدر كبير من الرحابة والعمق في إنتاج الدلالة ، بحيث غدت في كل مرة تضيف علاقة ولونا جديداً بكراً ، وإيحاءً خاصاً ملانما للبناء الشعري الذي هو بناء كلي متكامل .

وقد تعددت عناصر هذه البنية ، وتنوعت أنماطها وملاحها ؛ مما يدل على اتكاء الشاعر عليها كثيراً للتعبير عن رؤيته الشعرية ، وقد لاحظنا من خلال قراءة دواوينه مجموعة من أشكال تلك البنى المتأزرة المتشابهة التي جاءت نتيجة لحاجة تجاربه الشعرية ؛ الأمر الذي يبرهن على أصالتها ، وعمق جذورها في بناء هذه التجارب .

ولعل من أبرز بنى التقابل التي ومنفها الشاعر توظيفا دلاليا بارعا ، وتفاعلت مع عناصر التعبير الشعري ما جاء في قصيدته " الإبحار في سنوات الحب والغربة " وفيها يقول^(١) :

أخذتني سنة من نوم في حضن شجيرة
ورأيتك .. يوم أتيتك - فوق جوادى الأشهب -
أسقط ما حولي من عشاق .. أحملك على صدرى ..
أوقف عينيك النائميتين :

.....

كم أتمنى لو طال الحلم ... ولم يوقظني وقع الأقدام ..
وواضح أن الشاعر يعتمد في الأبيات على مجموعة من الثنائيات المتقابلة التي تلعب دورا حيويا وعريضا في صياغة محتواها الفني ، وتعمل على تعميق دلالاتها وإيمانها ، فضلا عن تكثيف الحركة ، واتساع مداها بين كل طرف من أطراف الإطار التقابلي : بين (أسقط) و (أحملك) وبين (أحلم) و (وقع الأقدام) .

ولطالما تهنؤ نفس الشاعر وتثوقد إلى فردوس الحرية ، ويحلم بهذا الفردوس بين أحضان شجيرته التي هي وطنه ، وينعم بين ظلالها الوارفة التي يسكن إليها ، ويحتمى بها ، وما إن يستغرق في حلمه الوردى حتى يصحو فجأة على واقعه المرير بأوجاعه وهمومه التي حاول أن يهرب منها ، ويلوذ بفردوسه، ولكن هيهات .

ثم يأتي المقطع الأخير من القصيدة ، فيبرز فيه عنصرا الزمان والمكان عبر طائفة من المقابلات المثيرة المحتممة في نفسه ، وبها يتجسد موقفه ورؤيته بوضوح ؛ فنرى منها : (صباح) و (مساء) ، (ماتت) و (أحلامى) ، (مات) و (العاشق) ، (ماتت) و (كلماتى) ، (الأول) و (الآخر) ، (مات) و (المابين) ، ولا شك أن هذه المقابلات قد كشفت إحساس الشاعر بكآبة الواقع وقسوته كما هو واضح في الأسطر التالية^(٢٧) :

ولأنا حين رحلنا

لم نترك أى دليل يجمعنا ذات صباح .. أو ذات مساء

فأنا - دونك يا خاذلتى - قد مت

دونك .. ماتت أحلامى .. مات العاشق فى أعماقى

دونك ماتت كلماتى .. مات الأول والآخر

مات المابين !

دونك .. لا يجرؤ أحد أن يسألنى :

أين . ؟

وفى قصيدة " الليل وذكره الأوراق " تؤدى المقابلة أيضا دورها فى

تشكيل التجربة من خلال توظيف البعد الزمنى بين كلمتى (البداية)

و (النهاية) حيث يبرز الشاعر الدلالة المرفوضة بين هذين الإطارين ،

ومستغلا فى الوقت نفسه غرس النقط ؛ لأداء وظيفة دلالية خاصة ،نتيح

للمتلقي الالتحام ببنية النص ، وتحريك ذهنه ومشاعره ، كما تدعوه للتأمل والتركيز ، لملء هذه النقطة بما يراه مناسباً للصياغة الشعرية ، بقول^(٤٣) :

- مخطئ - في البداية - إذ كنت أهبط متخذاً في

العشبة .. وجه مقامر ..

- مخطئ - في النهاية - إذ كنت أوهم من يتسائل : لنى

مازلت أجهل تلك الوجوه وتلك البيوت ..

وتلك المسافة ..

والمستببح لشعر أحمد سويلم يلاحظ أن التقابل الزمني يمثل حقلاً دلالياً ممتداً يثرى تجاربه ، ويضئ كثيراً من أبعادها ، فهو يحاول أن يبسط زمنه أو يقبضه حسب رؤيته وواقعه ، ومن خلال ذاته؛ ولذا يتحرك الشاعر تحركاً ممتداً وعميقاً بين ثنائياته التي وظفها بنجاح في قوله^(٤٤)

واعدننى وجهك ذات صباح .. لزهري حقلنى زمناً يمتد على

كفينا - حلماً .. ذهباً - نقبضه .. نبسطه .

وقوله أيضاً^(٤٥) :

ماذا أفعل في عينيك الساهرتين على كفى .. وزمن

أبسطه أو أقبضه .. كى أتنفس .. كى تتحول

كل الجدران الصماء نوافذ

وإذا كان التقابل الزمني يؤدي دوراً بارزاً داخل خطابيه الشعري ، فإن التقابل المكاني أيضاً يحمل بين جوانبه نواتج دلالية تسهم - إلى حد كبير - في تكوين فضاء النص ، وتشكيل إطاره الكلى، ويمكن رصد هذا التقابل المكاني بين (تحومان) و (تحطان) وبين (نزوات الأرض)

و (أخلق) حيث تتسع حركة التقابل للرأى اتساعا أكثر كثافة ، ويتداخل العمق النفسى مع الحركة الحسية فى قوله^(٤٦) :

عينك تحومان بليل الحب
وتحطمان على وجهى
أصل عيونى بعينوك
أنزع من عينيك أساها
من قلبك أستل الآها
ولجرد نفسى من نزوات الأرض
ووجع الليل
أخلق فى ملكوتك سمرا
ببنى ملكة لك

وتزداد طبيعة المقابلة وضوحا بين ثنائية (الميلاد والموت) التى ينقلها الشاعر إلى تقابل نفسى فى قوله^(٤٧) :

ها أنذا بحت .. وبحتم
لكن بوا حكم الميلاد
وبواضى السموت !
وقوله أيضا^(٤٨) :

تعرفنا كل الطرقات .. شهدناها .. ميلادا .. موتا ..
وتجاوزنا الأوجاع عليها زما .. وغرسنا زما شجر
الزيتون ..

حتى مرت تمشح عنا جرح الأمس

ويصل الشاعر إلى قمة الحركة الدلالية بين ثنائية الموت والميلاد ،
التي يمهدها مجموعة من الثنائيات التي تبرز مدى حبه وعشقه لوطنه ،
وذلك في قوله^(٩) :

أحلم أنا طائران في حدائق القرنفل الملونة

نفرق ما شئنا خلال مد العشق والأحلام

أدخل بين النصل والغمد

وبين النار والرماد

أسقط بين الماء والطمي

وبين الموت والميلاد

وعلى هذا النحو البارع يوظف الشاعر بنية التقابل بصورها
المتعددة و الثرية للتعبير عن رؤيته الشعرية الحافلة بالعطاء ، والتي يمثل
الوطن - في الأعم الأغلب - لحة هذه الرؤية وسداها ؛ لأنه يرتبط به
ارتباطا حميما ، ويلتحم بهوموه وقضاياها التحاما يستحيل معه الانفصال .

الهوامش

- (١) رصته في الألف - ٢١٠.
- (٢) الأصول الشعرية مج ٢ - ٢١٢.
- (٣) السابق مج ٢ - ٢٤٥.
- (٤) السابق مج ٢ - ٢٨٢.
- (٥) السابق مج ٢ - ١٨٨.
- (٦) السابق مج ١ - ٢١٨.
- (٧) السابق مج ٢ - ١٥٦.
- (٨) الإبطاء : هو تكرار كلمة الروى بلفظها ومعناها في موضوعين متقاربين ، كأن يكون بعد بيتين أو ثلاثة في سبعة أبيات ، وبعد هذا عيبا عند المروطين القدماء ، لما إذا اتفقت الكلمتان في القافية واختلفت معانها ، فلم يكن إبطاء ، إلا عند الخليل بن أحمد .
- (٩) انظر محمد بنيس : الشعر العربي الحديث . بنيته وإدراكه دار توبقال ، دار البيضاء المغرب ط ١ - ١٩٩٠ - ١٤٨.
- (١٠) السابق - ١٤٩.
- (١١) الأصول الشعرية مج ١ - ١٢١.
- (١٢) السابق مج ٢ - ٧٨.
- (١٣) السابق مج ١ - ١٦٩.
- (١٤) السابق مج ٢ - ٢١١.
- (١٥) السابق مج ١ - ٢٥٥.
- (١٦) رصته في الألف - ٨٢.
- (١٧) الأصول الشعرية مج ٢ - ١٧٨.
- (١٨) رصته في الألف - ٤٤.
- (١٩) الأصول الشعرية مج ٢ - ١٧١.
- (٢٠) السابق مج ٢ - ٤٥٢.
- (٢١) السابق مج ٢ - ٩٧.
- (٢٢) السابق مج ٢ - ٥٧-٥٦.

- (٢٣) السابق مج ٢ ص ٤٠-٣٩.
- (٢٤) السابق مج ٢ ص ٨٩.
- (٢٥) السابق مج ٢ ص ١٦١.
- (٢٦) السابق مج ٢ ص ١٦٥.
- (٢٧) السابق مج ٢ ص ٢٦٣-٢٦٤.
- (٢٨) السابق مج ٢ ص ١٥٣.
- (٢٩) السابق مج ٢ ص ٢٤٤.
- (٣٠) السابق مج ٢ ص ٤٥٥.
- (٣١) السابق مج ١ ص ٤٢٦.
- (٣٢) السابق مج ٢ ص ٣٩٢.
- (٣٣) السابق مج ٢ ص ٣٩٥.
- (٣٤) السابق مج ١ ص ٢١٣.
- (٣٥) رعدة في الأفق ص ٢٢.
- (٣٦) الأعمال الشعرية مج ٢ ص ١٧١.
- (٣٧) السابق مج ١ ص ٣٢٩.
- (٣٨) السابق مج ١ ص ٢٩٩.
- (٣٩) رعدة في الأفق ص ٧٢.
- (٤٠) الأعمال الشعرية مج ١ ص ٣١٨.
- (٤١) السابق مج ١ ص ٢٢٤.
- (٤٢) السابق مج ١ ص ٢٢٨-٢٢٩.
- (٤٣) السابق مج ١ ص ٢٦١.
- (٤٤) السابق مج ١ ص ٢١٤.
- (٤٥) السابق مج ١ ص ٢١٥.
- (٤٦) السابق مج ٢ ص ٤٩.
- (٤٧) السابق مج ١ ص ٢٤٥.
- (٤٨) السابق مج ١ ص ٢٤٧.
- (٤٩) السابق مج ١ ص ٥٢.

ثلاثية الحجر، والسجن والشهادة
في ديوان (المجد ينحن أمامكم)
للشاعر عبد الناصر صالح
دراسة نقدية

د . عبد الهادي محمد أبو سمرة *

مقدمة:

من يقرأ تاريخ الشعر الفلسطيني، يجد أنه قد كتب عليه ألا يحيا ولا يقوى، ولا ينمو في الأرض إلا في ظل حركة الجماهير الشعبية الفلسطينية، فمنذ ولادة الكيان السياسي والجغرافي المستقل لفلسطين في سنة ١٩١٦م في اتفاقية سايكس/بيكو خلال الحرب العالمية الأولى، وممثلاً لذلك من إصدار وعد بلفور المشؤم سنة ١٩١٧، وجماهير فلسطين لم تهدأ وحدث ارتباط خاص بين العمل الشعري وثورة الشعب الفلسطيني وفعلة النضالي .

ولم تكن انتفاضة الأقصى الحالية التي تطلعت في الثامن والعشرين من سبتمبر سنة ٢٠٠٠م هي الانتفاضة الأولى أو الثانية بل سبقتها انتفاضات عدة ؛ إضافة على أن هناك تشابهاً في الأسباب التي أشعلت هذه الانتفاضة ، والانتفاضة الأولى سنة ١٩٢٩م.

فإذا كان "شارون" قد استفز مشاعر الفلسطينيين والمسلمين عامة بانتهاكه حرمة المسجد الأقصى في هذه المرة، فإن آباء اليهود قد استفزوا مشاعر الفلسطينيين والمسلمين سنة ١٩٢٩م بليذتهم والاعتداء عليهم في مقدساتهم فيما عرف " بثورة البراق" ، إذ قامت انتفاضة جماهيرية في كل مدن فلسطين وقراها، وتم إعدام ثلاثة من الفدائيين الشباب، وهم: محمد مجرم، وعطا الزير، وفواد حجازي، وذلك في يوم الثلاثاء الموافق ١٧/٦/١٩٣٠م، سجلها شعراً شاعر فلسطين، إبراهيم طوقان في قصيدة أسماها " الثلاثاء الحمراء" ^(١) والتي ذاع صيتها في أرجاء الوطن العربي، الأمر الذي يظهر الالتحام الشديد بين الشاعر وشعبه، والقرامه الواعي بالدفاع عن قضايا أمته.

ومما يؤكد صدق هذا الالتزام، ومن منظور واقعي، " أن هذا الالتزام لم يكن مقولة سياسية أو اجتماعية، ولكن كان في نفس الوقت مقولة جمالية، والجمال عند الشاعر الفلسطيني كان في الواقع المعيش، ومن هنا كانت ثورية الشعر تستمد أصولها في رؤيتها للواقع، فترفض السكن وتتمرد عليه لتحقيق مستقبل أفضل، ولكي تضع الوجود في التاريخ لا خارج التاريخ، فالشعر خروج عن اللا تاريخ إلى حركة التاريخ" ^(٢)

وهذا ما حاوله الشاعر الفلسطيني في وضع قضية بلاده داخل حركة التاريخ وجعلها قضية حية، لا تستلم للواقع، لأن الشاعر بطبعه لا يستطيع أن يصبر على ما يجري على أرض الواقع، وكما يقول الأديب الفرنسي البيركامي: " بالتأكيد لا يوجد غنان يمكن أن يدير ظهره للواقع" ^(٣)

^(١) ليون إبراهيم طوقان مكتبة المصنف/ ص ١٤٨٤، ص ٤٩

^(٢) عز الدين إسماعيل، الشعر في إطار العصر القروي دار الفلم، بيروت ط ١، سنة ١٩٨٤، ص ٧٩

^(٣) الشاعر مكى، الشعر العربي المعاصر رؤيته ومداخل إلى قراءته دار المعارف/ القاهرة ط ٢ سنة ١٩٨٣، ص ٢١

وإذا كان لونيس يقول: "إن الشعر الثوري حقاً هو الشعر الذي يصدر عن وعي كامل لضرورة خلق المعادل الثقافي للكفاح المسلح"^(١) فإن الشاعر الفلسطيني لم يكتف بقرع الأجراس ليوقظ شعبه، ويشعل نار الثورة بل اقتحم بنفسه الميدان المسلح، وحقق للتلاحم الحقيقي ما بين السيف والقلم على يد جمهرة من شعراء فلسطين أمثال/ عبد الرحيم محمود، وعبد الكريم الكرمي ومعين بسيسو ، وكمال ناصر وغيرهم من أجل تحرير الأرض والإنسان، ولكثوا أن الرؤية الواعة للواقع المعيش والفعل الثوري يصبحان شيئاً واحداً.

وقد مر الشعب الفلسطيني عبر تاريخه الحديث بسلسلة من الأحداث المؤلمة زلزلت كيانته وبنيتة وأثرت في مجريات حياته، بل في حياة الأمة العربية والعالم كله، مما شذ هم الأبناء والشعراء واستقر مشاعرهم، ولهب أحاسيسهم، فهم أنفسهم احترقوا بنار الألم وعذاباته.

جاءت نكبة فلسطين في عام ١٩٤٨م لتفجر بناييع الشعر عند الشعراء ليس في فلسطين وحسب، وإنما في جميع أرجاء العالم العربي، وكانت المأساة معينا لا ينضب، بمد الشعراء بكل أنواع الإبداع ، وكانت مصدراً ثرا للإلهام في الشعر، فظهرت كوكبة من الشعراء تركوا بصماتهم الشعرية في كل ما شاهدوه، وما أحسوا به من فواجع وكوارث وضياح للأرض والإنسان، ولم يكتفوا بالبكاء والحنين والحرق، بل أخذوا يترفعون فوق جراحهم، ليغرسوا الأمل في النفوس، ويدعون للتآزر وعودة الحق إلى أهله.

وجاءت هزيمة حزيران سنة ١٩٦٧م لتتكا الجراح من جديد، وليزداد الألم حدة واتساعاً ليشمل الاحتلال بنية فلسطين، وأجزاء من سيناء في مصر والجولان في سوريا، وجاء الشعر من جديد ليقوم الشاعر بدور الحادي والرائد في شعبه للتمرد على كل الطغاة، وعلى كل فلولن السياس والإحباط والاستسلام وهو الذي يفرس جذوة التحدي والعنفوان في نفوس أبناء شعبه، وثبت أنه طائر الفينيق الذي يتجدد ويقوى، كلما ازداد احترقاً^(٢). وهكذا فهم الشاعر/ محمود درويش وعبر عنه شعراً في أعقاب مجزرة كفر قاسم سنة ١٩٥٦م بأنه عاد من موته ليحيا من جديد:

إنني عدت من الموت لأحيا، لأغني
فدعين استعر صوتي من جرح توهج
علمتي ضربه الجلاء أن أمشي على جرحي
ولمشي، ثم أمشي... وأقلوم^(٣)

(١) اليونيس (علي لحد سعيد) زمن الشعر دار العودة / بيروت ط١، سنة ١٩٧٢م/ ص ١٧٤

(٢) د. عز الدين إسماعيل الشعر في إطار العصر الثوري، مصدر سابق ص ٩٢

(٣) الهزلي محمود درويش دار العودة / بيروت ط١، سنة ١٩٨٤، ص ٢٠٩

وجاء الشعر هذه المرة من داخل الأرض المحتلة، وظهر شعراء أعادوا رسم خارطة جديدة لوظيفة الشعر ودوره في مرحلة كان اليأس والإحباط وجو الهزيمة يلف النفس العربية بأديته الكثيفة.. وهذا ما دعا الشاعر الكبير/ نزار قباني إلى أن يقول وهو بصدد الحديث عن الشعر العربي وولجبه بعد حرب حزيران: " الشعر بعد حرب حزيران يكون قطعة سلاح أو لا يكون، يكون بندقية، خنقاً لهما، أو لا يكون.. أو يقول: كل كلة لا تأخذ في هذه المرحلة شكل البنديفة تسقط في سلة المهملات و تصير علقاً للحيوانات".^١

وإذا كانت نكبة فلسطين عام ١٩٤٨م، وهزيمة حزيران سنة ١٩٦٧م قد فتحتا أفقاً جديداً في عالم الشعر في المضمون والشكل على السواء، ولحققتا الألب بالميدان، وأفرزتا جيلاً جديداً من المبدعين، وكانتا نقطتا تحول في عالمنا الشعري، فما بالنا ونحن نتكلم اليوم عن انتفاضة بطولسية بدلت في عام ١٩٨٧م. أعادت الأمل في النفوس، وثبتت إرادة للتحدى والصمود والبعث الجديد، لا عن هزائم مريعة أصابت الإنسان العربي كلمة في مقتل.

هذه الانتفاضة تعتبر حلقة نوعية من حلقات الفعل الفلسطيني المناضل، وهي الحلقة الأكثر عمقاً وتميزاً، وهي ميلاد جديد غير مسبوق وغير متوقع، رامن الأعداء على أنه الجيل الذي سينسى " فلسطين" وسينذهب إلى غير رجمه، وإذ بأطفال وشباب هذا الجيل - جيل أطفال الانتفاضة - يقلب كل الموازين والتوقعات، فهو طفل مخلوط من حلم الطفولة، ليرجع هذا الحلم بمد اليأس، ويصبح فوق الحلم، وفوق الجرح والحزن المقيم، وإذ به وقد عجن بالثورة بثبت قيادته الحقيقية الثورية المشرقة بالعزم والدم والنضال في عالم ملوئ وموبوء بالتواؤ في غير قتال، ويسطر تاريخاً جديداً يحررنا من خوفنا، ومن حزننا.

وكما جندت الانتفاضة أطفالها وشبابها، فإنها جندت أيضاً أديبها الخاص بها، وأصبح عندنا ما يمكن أن نسميه " أدب الانتفاضة" الذي يشكل في حد ذاته انتفاضة الأديب، وذلك لما أكتنحه من انتفاضة موازية في الشخصية الأدبية والتعبير الأدبي ذي المضمون الذي يتكلم عن الفداء والتضحية والشهادة والبطولة، ورفض الظلم، والإيمان العميق بحتمية النصر مهما بلغت التضحيات، فلا مكان للخوف والقتول والاستجداء.

وقد راحنا جهداً كبيراً لاتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين في الضفة وغزة عندما أصدروا سلسلة أدبية بعنوان: " إبداع الحجر من جزئين" لكل ما كتب ونظم أثناء الانتفاضة، ولا ننسى الجهد المشكور الذي قام على إثره الدكتور/ عادل أبو عسمة باختيار مائة وثمانين قصيدة، ودراساتها لمائة شاعر استغرق منه العمل طيلة السنوات الثلاث الأولى من عمر الانتفاضة في كل من الضفة والقطاع". ليفتح بدوره شهية الشعراء والكتاب والنقاد للدراسة

^١ ابراهيم قنبر، الشعر في العروبة، بيروت ط ١ ١٩٧٣ - ص ٢٣٥
^٢ - عادل أبو عسمة، شعر الانتفاضة منشورات اتحاد الكتاب / القدس ط ١ سنة ١٩٩١

المستفيضة والمستبصرة للزخم الأبدى الذي أفرزته هذه الانتفاضة المباركة، ووجدنا بعد ذلك رسائل تكتب وبحوثاً تقدم، وسيظل نور الانتفاضة هادياً لمن يتصدى للكتابة فيها. وتأتي هذه الدراسة لتلقي الضوء على تجربة شعرية للشاعر/ عبد الناصر صالح الذي عايش هذه الانتفاضة وكتوب بنارها، وتعرض للسجن أكثر من خمس عشرة مرة في مختلف المعتقلات مثل: الفارعة - كلقيلية - نفحة - طولكرم - الرملة - نابلس - عتليت وأنصار ٣٣ في النقب، وكلفت معظمها بتهمة التحريض والتظاهر، فطلاقاً من أن بوصلة الحس الشعري لدى الشاعر، تكمن في إدراك الذات الشعرية لهومها، وتطالعها في مواجهة التحديات من خلال موقف شعري واضح، يتفاعل شعرياً مع المستجدات وتحدياتها، عبر الرسالة الشعرية، وما فيها من قضايا تتحسس الأبعاد المختلفة للواقع، في إطار رؤية تستبصر هموم شعبه ومعاناته، وهي المحرك الحقيقي لمصدقية هذه الذات في مواطنها الصالحة". يؤكد لنا ذلك نشأته في أسرة مناضلة ولأب له موقفه الوطني في أبواب النضال كما كان معلماً فاضلاً لقن تلاميذه وولده حب الوطن والنضال من أجله^١ إضافة إلى أنه كان ينظم الشعر . فليس غريباً أن ينشأ شاعرنا هذه النشأة الوطنية .

والديوان : "المجد ينحنى امامكم " يحتوي ثلثي عشرة قصيدة جاء في مائة وسبعين صفحة من الحجم الصغير منها عشر قصائد تمثل ٨٢,٣% تدور حول محاور رئيسية هي الحجر ، السجن (القيود) ، والشهادة ، مما يشكل تناعماً مع عنوان الديوان الذي جاء في ظل انتفاضة شعبية سجلت شعراً فترة تاريخية في حياة هذا الشعب المناضل تستحق الالتفات إليها ودراستها ، ولهذه المحاور علاقة جدلية ببعضها البعض فإذا كان الحجر أداة المقاومة وسلاح المنتفضين فإن ردة الفعل للعدو كانت تتمثل في اعتقال البعض منهم والزج بهم في السجون والزانزين ، وقتل آخرين واستشهادهم ، وذلك وصولاً إلى الهدف الذي تنلتني كل تضحيات المنتفضين حوله وهو الحرية والخلاص ، وذلك من خلال دراسة تحليلية نقدية، مستقيداً من كل المناهج الأخرى التي تقيد البحث

المحور الأول: انتفاضة الحجر

تصدر الحجر وما يتصل به من دلالات ورموز اهتمام الشعراء وشغل مساحة واسعة ذات قيمة كبيرة في الشعر الفلسطيني المعاصر المقاوم تحت الاحتلال، ولما مثله من موقع هام ومميز في جسد القصائد - خاصة - في زمن الانتفاضة، ولكونه من أهم الأسلحة الرئيسية في مقاومة الاحتلال وتحقيق النصر، فلا غرابة إذا ما أطلقوا عليها " انتفاضة الحجارة".

وكان شاعرنا من أوائل الشعراء الذين أولوا " الحجر" اهتماماً كبيراً في ديوانه موضوع الدراسة نتناوله بالبحث والتحليل. ومن خلال تتبعنا لمحور " الحجر" في ديوانه، فقد أفرزت الدراسة ست نقاط أساسية، استطاع الشاعر من خلالها أن يرسم صورة صادقة ومعبرة للحجر، وأهمية الانتفاضة في فلسطين وهي:

١- علم الزمان والمكان

٢- العلاقة الحميمة بين الحجر والطفل

٣- نور الحجر وفاعليته

٤- نور الطفل ورسالته

٥- دلالة الحجر وقصيته

٦- الحجر أداة لوحدة الشعب وحرية

أولاً: الزمان والمكان : يلعب عنصر الزمان والمكان دوراً أساسياً في إضاءة النص الشعري، ويعطيه أبعاداً جديدة توضح الصورة، ففي قصيدة بعنوان " في البدء كان الحجر" استهلها الشاعر بالحديث عن زمن الانتفاضة بقوله:

في شهر كانون يجيء لنا الخبر

الجو مشحون ببشر بالمطر

مطر على الطرقات وجرف ما تبقى من خطر

مطر ... ويحتدم الشرر (١)

وفق الشاعر في بداية القصيدة بتهيئة الجو النفسي للشروع في الحديث عن الانتفاضة وتوظيف عنصر الزمان والبيئة الفلسطينية، عندما ربط قدوم شهر كانون بمجيء الخير وهو انطلاق الانتفاضة في العقد الأول من شهر كانون أول سنة ١٩٨٧م، وإن لم ينكرها صراحة، وإذا كان الجو في هذا التوقيت من كل عام قد جاء مشحوناً بالمطر، فإن شاعرنا قد جعل البشرى تتعدى المعنى العام والمتوقع للمطر الحقيقي بما يحمله من خير وخصب ونماء- إلى

(١) شعري، منشورات اتحاد الكتاب والادباء العرب/القدس، ط١، سنة ١٩٨٩م، ص٧٩.

المطر بمعناه المجازي هو " خبر الانتفاضة" الذي جاء في هذا التوقيت، التي نالت الجماهير إلى سماعه بما يحمله من فرحة غامرة وبشرى توافي بل تقوى الفرحة بالمطر الحقيقي. ومما يدل على براعة الشاعر في استخدام مفرداته أنه جاء بالخبر معرّفاً لا نكرة، وكأنه يوحى بأن الناس تعرفه وقد انتظرت طويلاً، وقد جاء المطر لينظف الطرقات مما فيها من أوساخ تمثل بالانتفاضة التي وكبت هذا الموسم، والتي يأمل الشاعر منها أن تكس الاحتلال، وكل ما يمثل من خطر على طريق الحرية والخلص. أما عامل المكان ففي قوله:

هل كان في البدء الحجر؟

هل كان في البدء المخيم؟

كان في البدء الصفيح

يسجل التاريخ في أحلى صور:

وطن تجسد في مخيم

وطن ملثم

وتأتي روعة الانتفاضة من أنها انطلقت من المخيمات * التي كانت خرائب يملوها الصفيح والتي تحولت إلى كائن فاعل يريد أن يغير هذا الواقع الذي هو أشبه بالعدم إلى واقع يستوقف التاريخ، ويملي عليه حركته الإيجابية في رفض حياة النذل والعبودية، لذلك هب المخيم (إشارة إلى مخيم جباليا التي انطلقت منه الانتفاضة إلى كل القرى والمدن الفلسطينية) ليحمل هم الوطن كله ويسك بالحجر ينقله في وجه عنوه مما جعل الوطن كله يتجسد في المخيم. ثانياً: العلاقة الحميمة بين الحجارة والأطفال:

طفل يعنى بالحجارة صدره

وصبوة ترخي صغيرتها

لتهتف بلسم عاشقها القمر

فمن شدة عشق الأطفال للحجارة أنهم احتضنوها وضموها إلى صدورهم، وعشقها للصبايا، وهفنن باسمها، وذلك للسر الدفين الكامن في هذه الحجارة، التي يرى الأطفال فيها بحسب العفوي والقطري أنها ستساعدهم في جني فوائد عدة، أخذوا يرددونها، ويعدنون أدوارها، وما ترمز إليه من دلالات مادية ومعنوية. ثالثاً: دور الحجر وفاطيته :

حجر وينهار التتر

حجر وتختلط الأمور على موقدهم وتهتر الفكر

حجر وترفع راية

حجر وتعلو هامة
حجر وتسقط هبة الفجرين في وحل الحفر
حجر على لهب الرصاص قد انتصر
لما على الموت انتصر
لما تجلى وانتصر

والشاعر هنا يركز على الدلالة التي اختارها للحجر منذ البداية، بل ومنذ العنوان الذي اختاره، والذي يمثل الشفرة التي تفك رموز محتوى القصيدة، "والدلالة هنا ليست مادية تنحصر في الحجر كسلاح فعال مادي يشهده في وجه الإعداء وحسب، وإنما كدلالة معنوية" (١) فهي تعبير عن الطموح نحو تحقيق أهداف شعبه في بحر الاحتلال وتحقيق النصر، وتعيد له كرامته وقد استفاد الشاعر من ظاهرة التكرار التي وفق في استخدامها بمهارة فائقة، حيث كسر لفظ "الحجر" ثنتين وعشرين مرة، ليؤكد على الدور الذي يلعبه الحجر كسلاح أثبت نجاعته، وذلك من خلال المهام الجسام التي يقوم بها وقد أضفى عليها حالة من الجمال والسحر فهو السلاح الذي يؤدي إلى انهيار التتر (العدو)، وهو الذي خلط كل الأمور، وقلب موازين العدو وخطه، وأصابه في مقتل، واهتزت كل أفكاره وتدابيره، وبالتالي سيتحقق النصر وترفع رايته عالية خفاقة، وتعيد كرامة الإنسان العربي وترفع هامته في الوقت الذي تسقط هبة الفجرين المحتلين في وحل الحفر والمؤلمت وتتقلب عليهم.

ويختتم الشاعر بأن النماء للزكية التي سقطت من شهداء الانتفاضة قد انتصرت على لهب الرصاص والموت والحياة للذيلة والمهينة التي كان يحياها الفلسطيني قبل الانتفاضة .
وقد وفق الشاعر في استخدام الفعل المضارع (ينهار - تختلط - تهتز - ترفع - تعلو - تسقط) ليفيد استمرار الانتفاضة، والنجاح المستمر في تحقيق أهدافها، كما وفق في الربط بين الحجر والدم من جهة، باعتبار الحجر أداة من أدوات الصراع، والدم يدل على نزوه الصراع وتبين النتيجة المترتبة عليها وهي الانتصار، فإذا كان الحجر المقدس قد انتصر على لهب الرصاص (رمز القهر والظلم)، فإن الدم الفلسطيني قد انتصر على الموت (حياة الذل والسكون والعدم) رابعاً: دور الطفل وبسالته

وكما وحد الشاعر بين المخيم والوطن بعد تجسد الوطن في المخيم، نراه يوحد بين الطفل الملمم والحجر، وجعلهما رمزاً للوطن.

(١) إسلام فضل مصلوح "دلالة الحجر في شعر الانتفاضة"، رسالة ماجستير / جامعة الأقصى سنة ٢٠٠٠م ص ٥٢.

وإذا كانت الحجارة هي سلاح الانتفاضة الفعل، فهي في حد ذاتها صماء لا جدوى فيها
فلا بد لها من يستعملها ويستطيعها، ويعطيها الحياة لتقوم بدورها وهنا يأتي دور أطفال
الحجارة جيل اللقاء ، وملأه البراءة، فماذا كان من الطفل المثلث الذي توحد في الوطن؟
وطن مثلث

وطن يشرح صدره للعاري ليحتضن الزمن

وطن تلاحم في الوطن

صوب الجنود المنهكين وحقدهم

طفل تمتري

رفع الحولجز في الطريق ولشمال النيران

أطلق ما تبقى في يديه من الحجارة ولخفي

بين الزحام وهالة الجيش المكرس

طفل تمرد ولخفي بحجارة الوطن المقدس

والشاعر هنا يصور تصويراً رائعاً وموجزاً للمقاومة الباسلة للطفل : كرفع الحولجز، وإشعال
النيران في إطارات السيارات وغيرها، والانتفاض على جنود الاحتلال المنهكين من مقاومة
المنتفضين من أطفال الحجارة، ثم إيجانه في كثف الجنود والاختفاء وسط الزحام ليعود ثانية
لهم مع حجارته، والشاعر هنا نقلنا إلى الحدث نفسه لنعيش مع أطفال الحجارة في مقاومتهم
الباسلة. وتفاعل معهم ، ولم يستخدم أسلوب السرد والحكاية كي لا نفقد التواصل مع حركة
هؤلاء الأطفال المنتفضين.

خلفاً: فاطمة الحجر وقديسته

لم ينس الشاعر التذكير - في عجلة - بأهمية الحجر وقديسته فيقول:

في البدء قد كان الحجر

بيتاً، إنها للعبادة

واليوم قد صار الحجر

رمزاً لتحقيق السيادة

وفي إشارة سريعة بأهمية الحجارة في القديم والحديث، ولتفت الشاعر لينكرنا أن الحجر قديماً
كان يستخدم في بناء البيوت ثم أضفى عليه قدسية بعد أن اتخذها إلهاً له يعبد (صنعاً) يقدم له
القرابين. أما اليوم فقد صار الحجر سلاحاً قوياً في مقاومة الاحتلال والفنك به ومن ثم تحقيق
الحرية ، وبناء وبناء الدولة المستقلة ، ويؤكد للشاعر أهمية هذه الحجارة وقد سبقتها في قوله:

طيراً ليليل تطير كما الحمام

وحجارة السجيل تسقط كالسهم

حجر سيناء دولة وزيل انتفاض للخيال

حجر سيناء لمة للنور وبعد وأوجها عصر الظلام

تقد جمع بين طير الأبايل وحجارة السجل وألقال الحجارة، مستفيداً من التناص للتراني في قوله تعالى: "وَأَرْسَلْنَا عَنْهُمْ طَيْرًا يَنْتَبِلُ" * فَرَمِيَهُمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِّيلٍ ^(١) قد شبه ألقال الانتفاضة - وهم يقتضون بحجارتهم المقدسة جنود الاحتلال الصهيوني المعاصر ليحرروا وطنهم ويبنون دولتهم الجديدة بطير الأبايل التي أرسلها الله سبحانه وتعالى ترمي بحجارة من سجيل جيش أبرهه الأثرم عندما حاول هدم الكعبة فألق الله بهم حزيمة منكزة - وفي هذا التشبيه الجميل يضفي للشاعر عابهم وعلى حجارتهم القداسة والسحر والجمال، ومن ثم يخلصون شعبهم من غيام اللذل والعبودية، ويقولونه إلى عصر النور والحرية بعد ظلام ليل الاحتلال البغيض.

سالمياً: الحجر أداة لوحدة الشعب وحرية

لقد كان الشعب يعيش في حيرة وتمزق وجاء الحجر فوحد صفوفه وقوى بنيانه

في شهر كاتون يجرى لنا الخبر

الحجر مشحون ببشر بالمطر

مطر على الطرقات يكتس ما تبقى من ضجر

مطر.....مطر

شعب أراد العيش هراً فاستجاب له القدر

حجر حجر

وتعيد تحت الفاصسين الأرض تنفض المدائن والقرى

والنور والزيتون والنخل المعاب بالثمر

في البدء قد كان الحجر عايش الحجر عايش الحجر

يعود الشاعر في ختام قصيدته ليؤكد على ما بدأ به، للتركيز على دلالة المطر بمعناه الحقيقي (الخصب والنماء والخير) ليكنس الطرقات ويطهرها مما علق بها من أوساخ، والمطر بمعناه المجازي (الانتفاضة) الذي سينهى حالة الاحتلال البغيض وما فيه من قلق وضجر ويهزم ويبنى مستقبل أفضل مما جعل الشعب كله يتجارب في المشاركة في هذه الانتفاضة بعزيمة قوية كي يتخلص من العبودية ورفع اللذل لذا فإن الله (القدر) سيستجيب له وينصره،

^(١) آيات ١٠، ١١ من سورة القمل

وبعمق الشاعر هذه الصورة باستدعائه من التراث الشعري البيت الشهير للشاعر التونسي أبي القاسم الشابي في قوله:

إذا الشعب يوماً أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر

ثم يلتفت إلى "الحجر" باعتباره السلاح الذي سيقحق انهيار العدو، ويجعل الأرض تمتد تحت أقدامهم كما جعل الناس في القرى والمدائن والخيام وحتى الشجر (اللوز والزيتون والنخل) تشارك في رفضها وتمردا على المحتلين الطغاة وإذا استحق الحجر من الشاعر وأن يهتف له (عاش الحجر عاش الحجر عاش الحجر).

- ولم يكتف الشاعر بذلك بل نراه يقول في قصيدة بعنوان "المجد ينحني أمامكم".^(١)

المجد للحجر

المجد للسواعد التي تقتل

المجد للمثم الذي يستوفى المجنزرة

المجد للمقلع - للمتراس - للكوفية السمراء

المجد للأطفال والشباب والتماء

المجد للذين يحسبون أرواحهم في كفهم

ويطلقون أغصان النصر

ويذفون جند الليل بالحجارة

الشاعر هنا جعل المجد للحجر وعائلته (المقلع والمتراس والكوفية)، والذين يقتلون بسواعدهم القتية، ويذفون جند الليل (الاحتلال) بالحجارة باعتبارها طريق الحرية والخلاص، وكان الحجارة تلفت نظر الإنسان وفي هذا المصير على أنها نعمة كبرى من الله العلي التقدير قد وهبها له كي تكون سلاحاً يذفها في وجوه الظالمين والمحتلين. كما حدث من تسخير الله للطير الأبايل في ذئب طير أبره الأبرش عند قدميه على دم الكعبة في التدمير.

وفي قصيدة أخرى بعنوان "الميلاد" يقول الشاعر

أعلن الفجر مخاضة

خرج المولود شعب الانتفاضة^(٢)

يؤكد الشاعر فيها أهمية الحجر في شمولية استخدامه، فلم يعد وفقاً على فئة بعينها بل امتد ليشمل الشعب كله الذي كان في حالة مخاض شديد ينتظر ميلاداً شديداً مستقيداً في توظيف عنصر الزمان ("فجر") بكل ما يرمز إليه من بدء حياة جديدة، وما يحمل الفجر من نور وضياء وخير كثير، بعد صراع دينامي مع ظلام الليل وحلته وقد ساعدت مادة "فجر"

^(١) الفجر ٧٢-٧٠ ص
^(٢) الفجر ١٠٣ ص

الشاعر في معناها اللغوي بتجدير وضع قائم شديد القلعة وهو وضع الاحتلال البغيض كي
ببزرغ فجر جديد للحرية والخلاص ومستقبل أفضل، كما أن إعلان الفجر عن مخاضة ليهد
الجو العام لاستقبال المولود الجديد، لكن هذا المولود، وعلى غير العادة، وعلى طريقة الشاعر
في تجدير لغته لم يكن مولوداً فرداً، وإنما كان ميلاد شعب بأكمله - هو شعب الانتفاضة،
والذي يفصح عن حالة الغليان والتهور التي كانت تستغل في مصدر كل أفراد الشعب نحو
الاحتلال والمعاناة اليومية ودون أن يفصح بإسهاب عن هذه المعاناة، لأن الولادة من جهة
أخرى ليست كالولادة المألوفة لدينا وإنما هي ولادة للفعل الانتفاضي لهذا الشعب المحتل
والمحاصر، والذي فرض عليه أن يعيش في حالة من الكبت والغليان، وكان يبحث عن حالة
من الانفلات والتهور، وهذا ما جاء في قول الشاعر:

خرج المارد من قمقه

صارخاً ملء الوجود

أزف العهد الجديد

فخرج المارد "الشعب" من قمقه "سجنه" وهو يصرخ ليرسم العالم بأسره، بأن النصر قائم لا
محالة وبصلابة قوية، وتسميم لكبد على عهد جديد يتحقق فيه الخلاص والحرية وكل أهدافه،
ثم ينتقل من إعلان العالم، بواقعة الذي يعيش إلى توجيه التهديد والوعيد لعدوه وتسميمه على
النزال والتحدي بقوله:

يا عدو الشمس والإنسان

عدنا من جديد

ورفضنا في جحيم الموت صرحاً للصوص

وعشقتنا الأرض ملء القلب - ملء الروح

أنشهرنا على الباغى الملاح

وتبدو نبرة التحدي التي يوجه بها الشاعر وشعبه عدوه واضحة جلية، وتدل على ثقة
والاستعداد لمواجهة هذا العدو، والذي يهتبه بأنه عدو الشمس بكل ما ترمز إليه من النور
والحرية، كما أنه عدو للإنسان المسلم والبسيط والمحب للخير والحق والحرية، وهو يتوعد
بعودته من جديد للنزال والمقاومة، وقد رفع هو وشعبه - صرحاً عالياً للصوص في جحيم
الموت - وإن العشق للأرض والانتماء الحقيقي لها قد استولى على (جونج فزاده وملأ روحه،
ولم يعد سوى الترجمة العملية لهذا العشق لذا أنشهر الملاح على هذا الباغى لأنه ألفه الوحيدة
التي ينهها ويحسب حسابها.

وتصبروا الأسلاك من حول البطاح

لدر الإنسان أن يحيا على نبض الجراح

فامسيتحوا الأرض - لا تنتظروا

قدر الجلاء أن يهلك في زحف الصباح

ويواصل الشاعر تحدي عدوه باستباحة الأرض وعدم الانتظار، وأن ينصب الأسلاك والحواجز من حول الأرض، فإن قدر الإنسان الحر الشريف المناضل أن يحيا على الأمل والمعاناة والجهاد ونبض الجراح، كما هو قدر الجلاء أن يهلك في زحف الصباح والمتطلعين إلى الحرية مهما أشتد ظلام احتلالهم وطغيانهم:

من ممي ينبتق الفتح ويطو الانتصار

من ممي يخرج مليون نهار

فألتوا المرأة في منزلها

ولفتوا بالفتى شياً طاعناً بالسن

يا أحفاد هولاءو التتار

أطلقوا النار على كل الصغار

لا غضاضة

وينقل الشاعر بخطابه من الضمير الجمعي (عنا - رفعا - عشقنا - لشهنا) إلى الضمير الفردي ولكن دون انفصام بينهما، وإنما خطاب الجزء / الكل، وخطاب الفرد المعبر عن عموم الجماعة والمتحدث باسمها في قوله:

من ممي ينبتق الفتح ويطو الانتصار

من ممي يخرج مليون نهار

ومن ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب في تحديه لعدوه من خلال فضح ممارساته في: قتل المرأة الأمانة في بيتها، واستخدام الفلز في خنق الشيوخ الطاعنين في السن دون رحمة ودون سبب، ناعساً بإمام بأنهم أحفاد هولاءو التتار الذين ورثوا الحد والقتل وسفك الدماء بهمجية أصبحت مضروب المثل في التاريخ، ولم يتورع عن إطلاق الرصاص على الصغار والأبرياء، فلا غضاضة ولا غربة أن تأتي هذه الأعمال الإجرامية من قبله، لكن الشاعر بلسان شعبه يستخدم أسلوب القطع لتبنييه عدوه بأن شيئاً جديداً قد بزغ في الأفق، ولثبت ذاته والمتمثل في ولادة الشعب الجديد:

إننا ميلاد شعب رد للكون بياضه

إننا ميلاد شعب الانتفاضة

وهذه الولاية ليست كأية ولادة طبيعية وإنما هي ولادة شعب الانتفاضة الذي فرض نفسه على الواقع الجديد، بتحطيم كل ألوان الحصار الذي فرض عليه، وأزال كل المعوقات والقيود، ليطبق في طريق تحقيق أهدافه ولم يعد يقيم وزناً لكل ممارساته العدو القمعية مهما كانت.

فلمروا الأغصان الخضراء إن شئتم

فلتخضع الخضراءه

والجهد السمر إصاير ونثر

وهو جبل حطم الأخلاق والظفر

وأعوار الحصار.

وولادة الشعب والأغصان الخضراء سوف تتغلب على صلبة الحرق والحدوث، وإن من سمة
الخصون أنضروا المتجدد، كما إن الجهد السمر الواحد، ولاستمدادها لمواجبة الفطرية
لعل الإصاير السمر والثيران المتطهية.

والملحوظ أن قناعه قد حشد الألوان المتطهية التي تساعد على دينامية التغيير لحر في
لغته باستخدام : الأحمر الدم- والأخضر للأغصان، والحركة في عزيمة وانفاج الجهد السمر
في قوة وانفاج الإصاير والثيران - وتضخم الأخلاق والظفر وأعوار الحصار من قبل هذا
الجبل الحديد لشعب الانكسار ، كما بين الفزعة المتوالية لهذا السجل.
ويصود شاعرنا إلى ضمير المتكلم بالإعلان عن إسراعه وتعبه لعدوه المستند من
إسراعه حبه وعزيمته عندما يقول:

فقلوني

لست أرضى عن قتال القوز

والقنن والقنن المستغنية

ولسوا أرضى إذا خلت

فقلوني لسم الجبل القاصع

ماء القهر، أرواب الصفاير

وقلوني إذا ما أوف الصبح القفصنة

وحيثما في روبيتنا السدا

إن نسروا

وتحدي قناعه لعدوه قد يصل إلى حد قتله، ولكنه إن يرضى بقتلي عن أرضه الخيرة
وعن قتال القوز والقنن والقنن والتي هي من أشجار الجنة التي منحها الله لأرضه
(فلسطين) وقد أسم الله بهذه الأشجار وهذه الأرض لأصبتها وقسمتها وجعلها كما ذكرها في
كتابه الكريم " والقنن والقنن وطور سين... " (١) لذا كان حلق هذا الإنسان لأرضه
والتمسك بها والتمسك معها، وإن يقتل أي يدل عليها مهما كبر شأنه، فحق العودة عنده حق

(١) الآية (١) سورة قنن

مقدس لا تتأزل فيه، ومع إقرار الشاعر بقدرة عدوه على قتله ثم سلبه للأرض فإن ثقته بنفسه وشعبه، وقوة العزيمة تجعله قادراً على مقارعة هذا العدو والانتصار عليه، فللأرض نسيم الجبل الشامخ المجبول بالصلابة والمعطر بالكبرياء والسمود، ونسيم هذه الأرض يجري في شرايين إنسانها مجرى ماء النهر المتدفق الذي لا ينقطع. إضافة إلى الأرض ونسيمها المستمد من جبالها. فإن للنسر (الإنسان الفلسطيني) إذا ما أرف الصبح نقضاضه وثورته وانتفاضته، لذا يتحداهم قائلاً: فاقبلوا إن استطعتم، وعثوا في أراضينا فساداً، فإن الله جعل جزء هؤلاء الأعداء كمن يحارب الله ورسوله كما جاء في قوله تعالى: "إِنَّمَا جَزَاءُ الَّذِينَ يُحَارِبُونَ اللَّهَ وَرَسُولَهُ وَيَسْعَوْنَ فِي الْأَرْضِ فَسَاداً أَنْ يُقَتَّلُوا" (١) وكذلك يبين الله أنه لا يحب من يسعى في الأرض فساداً لخص اليهود بذلك في قوله: "ويسعون في الأرض فساداً إن الله لا يحب المفسدين" (٢) لذا فلا غرابة أن يتصدى الفلسطيني لهذا العدو ويمنعه من تمرير مخططاته العدوانية.

ولم يكتف الشاعر بتوظيفه لآيات القرآن الكريم، وما لها من قدسية وحساسية دينية، وإنما نجد تناسلاً في قوله: "ولسليوا أرضي إذا شئتم" مع قول الشاعر/سميح القاسم في قصيدته بعنوان: "خطاب في سوق البطالة" (٣)

ريما تمليني لُخر شير من ثراي

كذلك التناسل في قوله: "إن تمروا" من قصيدة الأرض للشاعر/محمود درويش
يا أيها العابرون على جمدي/ لن تمروا/ لن تمروا/ لن تمروا^(٤)

ويواصل الشاعر تحديه لعدوه باستعداده الدائم للتضحية والقداء، وجعل جسده العائق للثورة (الانتفاضة) جسراً من أجل تحقيق أهداف شعبه في الحرية وحر الاحتلال، كما لا ينسى أن يذكر عدوه بأنه عاص شديد المراس على القتل، ولحمه مر، وعلى جبهته السمراء القوية الصلبة يسترمسل فجر، وعلى أرض بلاده لا يمكن فهمه، ونلاحظ تكرار نعته لعدوه "عدو الشمس" التي توحى بذلات عدو، فمن جهة توصم عدوه بالظلم والعدوان وعشقه لاستعباد وإذلال الشعب الأمن، ومن جهة أخرى لفت أنظار العالم لعدالة قضية الإنسان الفلسطيني، وحقه المشروع في العيش حراً كريماً كباقي الشعوب المحبة للأمن والسلام.

ثم يواصل الشاعر طريقته في الانتقال من ضمير المتكلم الفردي إلى ضمير المخاطب الجمعي باسم شعبه مرة، ومخاطبة عدوه مرة أخرى، ثم مخاطبة أطفال بلاده كما يقول:

(١) الآية (٢٢) سورة المائدة

(٢) الآية ٦٤ سورة المائدة

(٣) ديوان سميح القاسم

(٤) ديوان محمود درويش

دار العودة بيروت سنة ١٩٧٢ من ٤٤٨
مصدر سابق ص ٤٤٨

فلمستمروا أبها الأبطال يا عنوقنا الغالي : استمروا

لكم للمجد وطوق الياسمين

لكم الرقيات، ورغم السحب السوداء

والليل اللعين

لكم الحرية الحمراء

والنصر المبين

فهو يطلب من أبطال بلاده أبطال الانتفاضة وشبابها أن يستمروا في تصميمهم في انتفاضتهم الباسلة، فهم العنوان الغالي الجديد ، والمجد وطوق الياسمين إكليلاً، ومكافأة لنضالهم ولستبسالهم، ولهم راية للنصر والفخر رغم السحب السوداء والليل اللعين، رغم المصاعب الجمّة وظلام الاحتلال البغيض وممارسته القمعية، ولكم الحرية الحمراء التي جاءت عبر نزييف شلالات الدم، وللتنضيمات الجسيمة، وهنا يأتي النصر المبين الحاسم على قوى الشر والعدوان. ثم تأتي الخاتمة على نسق المقدمة:

أعلن الفجر مخاضه

خرج المولود شعب الانتفاضة

نهض المارد شعب الانتفاضة

تأكيداً وتصميماً على إعلان مخاض الفجر عن مولود جديد... نهض مardاً عتياً فإذا هو " شعب الانتفاضة" ويصبح تكرار المطلع. تنمية لروح التحدي، والإصرار على نهوض المارد لتحطيم الواقع المرير، وإنهاء الاحتلال البغيض، ولإبزغ فجر الحرية والاستقلال والكرامة الإنسانية.

وبعد خروج المولود الجديد "شعب الانتفاضة" تأتي مرحلة التكوين، فيغدو الشاعر قصيدة بهذا العنوان " التكوين" ^(١)، ويستهلها بفتحة يقول فيها:

هلا وجع الشمس والعشب والرؤية المسادة

هلا نجمة الزمن المساعدة صاويظ عينيك في القلب

ينتفض القلب تخرج أغنية

(لا حدود لأغنية الوطن المستحيل)

... وما تعب القمح

ما تعب البرتقال الذي يتشكل في الأرض

والشاعر الملتزم بقضايا وطنه يدرك جيداً حجم الصعاب التي تعترضه، لذا فإنه يتصدى لها عن وعي، ويعرف وجع الشمس، التي هي رمز الحرية والتضحيات للجسام من أجل استحقاقها، والحرية تعني تحرير الأرض وتطهيرها ويرمز لها " بالعشب" كما يدرك الرؤية السائدة للواقع المعيش الذي يدعو للإحباط والسكون، ولذا فإن له رؤيته الخاصة التي تبشر بها نجمة الزمن الصاعدة الواعدة بالتخلص من مرارة الواقع. وها هو يتكلم بأن يوقظ العيون في القلوب لأن الرؤية البصرية ليست كافية دون الإيمان الحقيقي الذي يزرع الإرادة والإصرار بضرورة تغيير الواقع والتخلص من مرارته. وهذا الإيمان الذي محله القلب الذي تتولد فيه الإرادة يجعل القلب ينتفض لتخرج أغنية الوطن، لذا فإن هذه الأغنية لا حدود لها في الوطن المستحيل، وهنا الشاعر يفتح كل الأبواب وكل الخيارات من أجل التغني بحرية الوطن ولستقلته .

ويعسج الشاعر على القمع والبرقاع وصلتهما بالأرض والإنسان، وإنهما لم يتعبا في انتظار الحرية وعودة إنسانها الفلسطيني إليهما... للعلاقة الحميمة التي تربطهما، والتي تؤكد تجذر الإنسان الفلسطيني في أرضه وخيراتها. كما أن الشاعر لم يكتف بالأحياء لينهضوا وينتفضوا، بل إن هناك ما هو أبعد وأكثر من الأحياء . الأموات وهم الضحية التي تنهض للنار من عدوها

ينهض الميتون الضحايا

وتلتهم النار ألقالها

والدماء التي هدرت تستعيد براعتها

تستعيد المنابل قامتها

والحقول ريلحيها

وللبلايل أصواتها

والبيوت تضاريسها

وتحتضن الأرض لجزءها العقدة^١

فالشاعر كما نرى يحدد مجموعة من الطبقات الخلاقة التي عطلها الاحتلال وعمل على تدميرها لتشارك في الانتفاضة ، فاستنهض الأموات الضحايا للكخذ بثأرها، وحتى النار ثار الاحتلال لتهمت ألقالها، والدماء التي هدرت ظلماً تستعيد براعتها، ويلتصق إلى الحقول وخيراتها كالمنابل والرياحين، وإلى الطيور " البلايل"، والتي للطبيعة وتضاريسها، ثم الأرض

كل الأرض لتستعيد لجزائها العائنة من الاغتراب والنفي، وأشياء أخرى استعاض عنها
الشاعر بالنضاء الذي نل عليه النقط (...) التي بدأ بها الأبيات الأخيرة:

ولم زمن الانتفاضة

ينلجر الأحمر القرمزي

ويبتدئ الوطن المنتظر

ويسقط بين الأخلايد زيف الصور (١)

وهذا هو منسلول زمن الانتفاضة الذي يتجرفه الدم الأحمر القرمزي من أجل تحرير هذا
الوطن المنتظر، ولكي يسقط بين الأخلايد زيف كل الصور التي حاول الاحتلال أن يرسمها.
والشاعر مؤمن إيماناً راسخاً بالثورة والوطن، ومن هنا جاء سفره من وطنه "سيدة
الميناء" إلى الثورة فكما يقول:

يا سيدة الميناء

ما بين الظلمة والأغلال أسافر

فبك إلى وطني

أسافر فبك إلى الثورة

أنت الوطن، وأنت الثورة

أنت بقلب الغاصب جمره

يا أم البحر، وأم الرمل، وأم الأنهار

وأم الفقراء

يا واقفة خلف الجسر

وعينك رصاص ودماء (٢)

والسفر شاق طويل ومثقل بالتضحيات فهو ما بين (الظلمة)، والأغلال.. ظلمة الاحتلال
الطويل والذل والهوان، وبين القيود التي تكبل حركة الإنسان الطبيعي في الحرية والحركة،
والسفر يكون نحو الوطن والأرض وإلى الثورة على واقع الاحتلال والعبودية، فلسطين "سيدة
الميناء" هي الوطن وهي الثورة كما هي بقلب الغاصب جمره تحرق أحياءه وتحطم قيوده.
ونلاحظ تكرار ضمير المخاطب (أنت) وما يتضمن من إفاضة العلاقة الحميمة في لغة
التخاطب، ثم يتبع ذلك بندائه المحبب بأنها أم البحر والرمل والأنهار وأم الفقراء حيث حوث
واحتضنت الطبيعة (البحر والرمل اليابس والأنهار) كما هي الحضان الأمن للفقراء، كما

(١) المصدر السابق ص ١٢٧.

(٢) من "سيدة بعوري" : هذا مقالته في ربيع "سيدة الميناء" العدد ١٦٩ - ص ١٦٩

يناجيها في وقتها خلف الجسر وعيناها رصاص ودماء، فمن أجلها يهدر الرصاص، وسيل
الدماء.

وتتوالى أغنية الشاعر لفلسطين " سيدة الميناء" وتكرر لترسم بعداً لكبر فيقول:

تتوالى أغنيتي، تكبر أغنيتي

وصمودي يتعد في قلبي في لقي

وأغني لصمودك/ للموت

ولطرق المرسومة بالنار

وأغني لجموع المنفيين

أغني لصراخ الأطفال المذبوحين

لحجارة قريتنا ومخيمنا ومدينتنا

يقذفها أبناءك في وجه المحتلين

وتكبر أغنيتي تكبر، تكبر

وتفجر أغلال الصر الجاثم

تشعل فتدبل للصهوة

ويصور اللجن سنابل

والصوت مقلص

والحجر بأيدي الأطفال قنابل

الشجر يقتل والحجر يقتل

ومتاريس الصخر تقتل

وإطارات السيارات تقتل

ينفجر نهر الثورة فيصق

الأرض جداول

فالشاعر يتخذ من الغناء منطلقاً لإعلان ما يجيش به قواذه من مخزون لا ينضب من الوله
والعشق والأمال والأحلام بهذه السيدة سيدة الميناء (فلسطين) التي استحوذت على شغاف قلبه
وتملكته حتى أصبح دينه الغناء لها متخذاً من صموده الذي يثمر في قلبه ولغنه، كما يغني
لصمودها وللموت الذي يرسم بالنار طريق العودة، ويفتح فضاء النص الشعري هنا عن
مفردات الغناء ويمدها. فهو يغني لجموع المنفيين، ولصراخ الأطفال المذبوحين، كما يغني
لحجارة قريته ومدينته ومخيمه التي يقذفها أبناء كل فلسطين بما يفيد الشمولية، في وجه
المحتلين الغزاة.

كما نلاحظ الخط الديناميكي الذي اتخذته الشاعر في تقاسي النص عندما جعل الأغنية تكبر وتكبر لتتجر أغلال العمر للجانم على صدر شعبه، وتشمل قنديل الصحو، فإذا بالحياة تمور بالحركة، ويصير للحن منابيل، والصوت مقاصل، وتشارك للطبيعة بمكوناتها بالحجر الذي يصبح بأيدي الأطفال قتائل، والصخر بمتراسه يقاتل، والشجر يقاتل، حتى إطارات السيارات لتقاتل، فتتم الانتفاضة ليس جموع الشعب من البشر بل الطبيعة كلها. ولينتجر نهر الثورة العارمة جداول بعد أن تحرر الأرض والإنسان من هذا العدوان الغادر، وأمام هذا الجو المشحون بالحركة المتنامية، والتي حركت الجماد (الحجر والشجر ومتراس الصخر وإطارات السيارات) تقاتل جنباً إلى جنب مع إنسان هذا الأرض - لا نجد سيدة الميناء (فلسطين) إلا أن تتجاوب مع هذا كله ومع أغنيته التي تتنامى وتكبر فماذا كان رد فعلها؟

أغنيتي تكبر، وترغرد سيدة الميناء

تركض كالسيل وتحضن لحنحة البرق الصارخ

ترفع شاركت للنصر بوجه الأعداء

فالأغنية وللحسن والصوت قد أثر فعله، وتزلزل حزن "سيدة الميناء" وتخرجها عن واقعا لتزغرد منتشيه بهذه الانتفاضة المباركة، وتركض كالسيل الجارف لتحضن هذه الانتفاضة وأجنحه البرق التي تمهد لسقوط الفيث والخير العميم، ولترفع شاركت النصر بوجه الأعداء. ويلتفت الشاعر إلى سينته مبنياً لها نبل تضحيته وهدفه الإنساني المشروع قاتلاً:

يا سيدة الميناء

أغني للفجر الأخضر

والسهل الأخضر

والقمم الخضراء

وأغني للفجر القادم من تلك الأرجاء

وأغني للسجن، وللقضبان

أغني لجموع السجناء

والشاعر ينتقي مفرداته بعناية كبيرة، يوفر لها الانسجام والانسحاب لتتلام مع نزعة الإنسانية الخيرة المحبة للأمن والسلام والحرية لكل الناس. فأغنيته تتساب نحو الفجر الأخضر، والسهل الأخضر، والفجر يبشر بمستقبل يعم فيه الخير والسلام، والسهل أيضاً يعود إلى اخضراره بعيداً عن الدمار وللحط ثم ينتقل إلى القمم الخضراء، وهو في تركيزه إلى لون الخضرة إنما يريد أن تغطي كل جبال فلسطين، وكل أرجاء الوطن، والأهداف النبيلة والمثل العليا... ويلتفت نحو الأجزاء المحتلة من أرضه ليرى الفجر القادم منها وقد تحررت، وتحرر معها السجن وأزيلت القضبان، وهو يتوجه في غياته لجموع السجناء داخل الوطن وخارجه.

المحور الثاني

السجن (القيد)

توطئه:

لهبت الانتفاضة المباركة مشاعر الأدباء، وفجرت المواهب الأدبية، فبرز على مستوى الإبداع عدد كبير من الشعراء والأدباء ودخل الساحة الأدبية شعراء جدد كباروا مع أحداث الانتفاضة، وأعطوها زحماً جديداً، فمنهم من تفتحت قريحته مع وقع الأحداث الدامية والسريعة التي زلزلت كل ما يجري على الأرض، ومنهم من نضج شعره، وصقلت موهبته، فأنشروا الحياة الأدبية، وبرز من جديد أدب لمصطلح على تسميته "بأدب السجن" وهو نوع ليس بمستحدث في تاريخنا الأدبي، فقد وجدت له جذور قديمة كان أبرزها "روميات أبي فراس الحمداني" وهو في الأسر والتي تعتبر من القصائد الخالدة والتي مثلت علامة بارزة في الأدب العربي. أما في العصر الحديث، فقد ظهر مع القضية الفلسطينية، حيث كتب الشعراء والأدباء قصائدهم ولزجهم على جدران السجون والزنزائن يؤرخون لتضيقهم، ويعبرون عن آمالهم وأحلامهم بتحقيق النصر، وإزالة الاحتلال البغيض، وكان من أوائل القصائد تلك القصيدة التي اتخذت طابعاً شعبياً لشاعر لم يعرف اسمه الحقيقي حتى اليوم سوى لاسم الأول "عوض" الذي وجدت قصيدته على جدران الزنزانة ليلة إعدامه من قبل الانتداب البريطاني إثر أحداث الثورة الكبرى عام ١٩٣٦م يقول في مطلعها:

يا ليل خلي الأسير تيكمل نواحو

رايح يلقى الفجر وتترجع جناحو (١)

وبعد نكبة فلسطين عام ١٩٤٨م، كان الشعراء - خارج فلسطين ودخلها - أول من أحسوا بخطورة الكارثة، وأخذوا يصيرون حام غضبهم على كل من تسبب فيها، وفي ظليمتهم الحكام العرب الذين أشد ظلمهم، فأخذوا يكلمون الأقواء، وينكولون بالأحرار ويزجون بهم في السجون والزنزائن، وكان في مقدمتهم خارج الأرض المحتلة على سبيل المثال - لا الحصر - ما حدث للشاعر/ معين بسمو حين تعرض للسجن أكثر من مرة، وقد سجل الشاعر ذلك في مذكراته: (نفاتر فلسطينية) عن تجربته الاعتقالية داخل السجون المصرية، وقد نظم أجمل القصائد من داخل السجن تفيض عذوبة وإنسانية، أرسلها إلى والدته من داخل السجن يقول في إحداها:

لك الجماهير أبناء بلا عد قلست وحك يا أمّا بلا ولد (٢)

^(١) الأصل كعفي، الآثار الكاملة، المجلد الرابع، دار الطليعة، بيروت، سنة ١٩٧٧، ص ٤٣.

^(٢) من بسمو، الأصل لشعرية الكاملة من قصيدة بعنوان "الأم" دار العودة بيروت سنة ١٩٨٧، ص ٢٢٥.

لما شعر داخل الأرض المحتلة الأسيرة بعد عام ١٩٤٨م، فقد شكلت التجربة الاعتقالية ظاهراً نصائلياً لمتاز بها معظم الشعراء هناك، فقد عاني الكثير منهم مرارة السجن وعذاباته أكثر من مرة، ونظموا لأجل الأشعار وأصبقها، وأكثرها شفافية وصفاء، فما زالتهم المعاناة إلا إبداعية وإصراراً على مواصلة النضال، فخلقوا من الضعف قوة، ومن الظلام نوراً، ومن القتل والإرهاب حياة ولماً، وجعلوا الهزيمة وسيلة للنصر.

يقول لأحمد الشاعر / محمود درويش من داخل سجن الزملة عام ١٩٥٨م.

من آخر المسجون طارت كف شعري

تشد أيديكم ريحا على نار

لأقول للمحكم الأصفاء حول يدي

هذي يسلم شعري وإصراري (١)

وهناك نماذج كثيرة من شعر المسجون لعدد من شعراء فلسطين أمثال: سميح القاسم (٢) وتوفيق زياد (٣) وحنا أبو حنا وغيرهم كثير.

وعودة إلى شاعرنا/ عبد الناصر صالح، الذي تفاعل مع أحداث الانتفاضة منذ ولادتها، والتجربة الاعتقالية التي خاضها، لتفتح لنا أبواب النخول إلى عالمه الشعري، والتعرف على ملامح تجربته الشعرية، ولتكتشف لنا عن رؤيا جديدة فجرها شعراء فلسطين ومن ضمنهم شاعرنا حول "السجن" تخالف المفهوم النمطي القديم، الذي كان يحد من حركة الجسد، ويفت في عضد الروح المقاومة، فإن شاعرنا - ومعه رفاقه في السجن - قد نسفوا هذا المفهوم وكسروا قدرة الذات المناضلة على الصمود والعطاء وهم داخل السجن عن طريق الإبداع في عالم الفن والأدب. وهذا ما نحاول إلقاء الضوء عليه من خلال ما سطره الشاعر من أشعار ممزوجة بكل أحاسيسه ومعانيه والتي هي معاناة كل رفاقه داخل القضبان الحديدية وذلك من خلال "محور السجن" ونبدأ بقصيدة بعنوان: "يوميات أنصار ٣".

وأول ما يستوقفنا "العنوان" يوميات أنصار - ٣، "لما أنصار ٣- فهو أحد المسجون في منطقة النقب التي أقامها الاحتلال إلى جانب سجون أخرى متفرقة في أماكن عدة وذلك من أجل إحكام قبضته الحديدية، وتكميم الأفواه، وشل حركة الفكر والتعبير عما يختلج في صدور أبناء الشعب ومثقيه كتاباً وأبناء وفي الطليعة منهم الشعراء، باعتبار أن الشعر أكثر ألوان الفنون استجابة للأحداث، ولما يمتاز به الشاعر من رهافة حس، وقدرة على التعبير الجميل، أما اليوميات فهي عبارة عن تسجيل حي لما يحدث داخل السجن من معاملات لا إنسانية من قبل قوات الاحتلال تجاه السجناء، إضافة إلى أن السجن تربة خصبة لانسكاب شلال الذكريات

(١) يقول محمود درويش، دار العودة/بيروت، ١١ ط، سنة ١٩٨٤م، ص ١٠٧.

(٢) لغير هويدي سمحان/سم، دار العودة/بيروت، ١ ط، سنة ١٩٧٣م، ص ٩٥.

(٣) يقول توفيق زياد، دار العودة/بيروت، ١ ط، سنة ١٩٧٣م، ص ١٠٢.

حلوها وسمرها سلبيتها وإيجابيتها، وهي كثيرة، تعطي دلالات عدة: كمفهوم السجن وإثارة
للملبية على النفس الإنسانية، وما يتولد فيه من علاقات بين المناضلين .
يقول الشاعر في استهلاكه لقصيدته مبيناً العلاقة الحميمة بين التراب والدم.

على دمنا ينهض الرمل

يرسم ظلاً لأرواحنا

ويعاقب مومنة تتفتح خلف السياج

على دمنا تتفرع دألية تتوحد آلهة ولألى تاج (١)

نبدأ القصيدة بتوضيح العلاقة الحميمة بين الدم والرمل، والرمل هنا يعني تراب الوطن المحتل
والذي لا ينهض متحرراً من قبضة المحتلين إلا بالنماء الزكية لتطهره وتخلصه من دنسهم،
كما أن الرمل يرسم ظلاً للأرواح، والشاعر هنا استخدم الظل للروح وليس للحسد لأنه يعرف
أن الأجساد تنوب وتفسى، أما الروح فهي حية باقية ويعطيها بعداً معنوياً ليس للجسد، كما
يلاحظ أن الشاعر استخدم ضمير المتكلمين (نحن) في " دمنا و أرواحنا" ليعطي دلالة
المشاركة في النضال والتضحية من قبل الجماعة وليس الفرد، والنهوض والبعث من قبل
الشاعر وشعبه يأتي من أجل الخلاص والحرية، وتفتح الحياة، ولیمارس هذا السجن وكل
أفراد شعبه ودورهم في الحياة بعيداً عن حياة القمع والقهر والظلم والاضطهاد، لذا كان
استشهاد الشهداء، وعذابات وآلام المعتقلين، ولتطالفاً من صلاية للنضال وشرفه وطهارته
استطاعت هذه أن تعانق مومنة تتفتح زهرة على السياج، ليس هذا وحسب، إنما تتفرع دألية
تتوحد آلهة ولألى تاج، ليجمع بين تفتح الزهور رمز الحرية والأمان وبين الدألية رمز العطاء
والنماء، إلى جانب استخدام أفعال المضارعة التي تفيد الاستمرارية والديمومة وهذه المقدمة
اختزل فيها الشاعر ثمرة للنضال قبل أن يبدأ سياق القصيدة، مؤكداً على حتمية انتصار الحق
على الباطل، وأن النضال من أجل حرية الإنسان وأرضه وعرضه هو نضال مشروع كفله
كل الديانات السماوية، والقوانين الوضعية،

ويبدأ الشاعر في الدخول للحديث عن " السجن" محور القصيدة، وما تتفرع من دلالات
عده تعطى كل دلالة مفهوماً خاصاً، ولكي يؤكد على إحاطته بمحوره الأساس من جميع
الزوايا في صورة مقاطع،

للمقطع الأول: دلالة السجن يقول فيه:

هو السجن مدرسة النضالات

اضطهه العلاقات

شمن تخلف أجسادنا مضغة للسود

عذاب وملح على للجرح يطفو وماء لأجاج (١)

في هذا المقطع نرى الشاعر قد بدأ بتعريف السجن من وجهة نظره - وكما يقول د. خليل عودة - وهو يشير إليه باستخفاف "هو السجن" الذي يعني بالنسبة له مدرسة للنضال ومجموعة علاقات اجتماعية، بالرغم من المعاناة القاسية التي تكشف عنها كلماته: عذاب، ملح، ماء أجاج، مضغة السود^(٢). وهذا التعريف جديد ومغاير لمفهوم السجن، أخرجه الشاعر من ملولة التاريخ العام الذي يعني مكاناً مظلماً، وضيقاً، ورهيباً، يصادر حرية الإنسان وحركته، بالإضافة إلى كونه رمزاً لسيطرة القوى الشريرة المتجبرة، فجعله الشاعر مدرسة للنضالات، والنضالات هنا جاءت بصيغة الجمع، وربما قصد للشاعر أن يعدد طرق النضال المختلفة: نضال بالحجر والسلاح، نضال بالكلمة للقوة اللاهبة وللمؤثرة، نضال برفض الواقع والاحتجاج والمظاهرات، نضال بالصمود وعدم الركوع والاستسلام. وليؤكد من جهة أخرى أن كافة المعتقلين دخل السجن ينضون في مدرسة متخصصة في علوم النضالات المختلفة، عسكرية ومياسية وثقافية واجتماعية وكل أمور الحياة وكما يؤكد ذلك من خلال العلاقات الاجتماعية الرقيقة التي يقيمها الشاعر مع رفاق السجن والنضال، ومنهم الأبناء والشعراء ممن يشاركونه وجهة نظره هذه التي يؤمن بها رغم معرفته بحقيقة عذاب السجن ومرارته التي تخلف جسده مضغة للسود :

وفي المقطع الثاني: يعطي تفاصيل أكثر في دلالات أخرى:

هو السجن

عمر من الانتفاضة ما بيننا

نكريك من الجوع والحزن

رحلتنا الأبدية في أرض كنعان

يكشف النقص فيها الجنون

حدود التنازع، فلسفة الأبياء

وتاريخ كل الحروب والفتوحات

لوسمة الانتصارات

(هل ألقينا انتصاراتنا

لم ضجيج هزيمتنا في الظلام) (٣)

^(١) المصدر السابق، ص ١٣

^(٢) د. خليل عودة، دراسات نقدية في الأدب الفلسطيني المعاصر، إبداع الكتاب والإبداع/ القدس ط ١، سنة ١٩٩٣، ص ١١٠.

^(٣) د. خليل عودة، دراسات نقدية في الأدب الفلسطيني المعاصر، إبداع الكتاب والإبداع /

يواصل الشاعر تعريفه للسجن أنه عمر بن الانتفاضة فيما بيننا ويلي الضوء على علاقة الجزء (السجن) بالكل الانتفاضة، وإن فترة السجن هذه فتحت ذكراً للشاعر إلى الحديث عن واقعة من خلال ذكريات أليمة مشبعة بالجوع والحزن التي أنت بفضل حالة الظلم والقهر والاحتلال إلى الانتفاضة المجيدة، مطلقاً العنان إلى استرجاع رحلته الأدبية في أرض كنعان، ومع أن الشاعر لم يكتفِ دلالاته عن رحلته في أرض كنعان ومر عليها سريعاً، فإنه أراد أن يعزي نفسه وشعبه أن له تاريخاً عربياً، وحقاً لبدياً في أرضه عبر أجداده - خاصة - أن الإنسان الفلسطيني قد انتابته حالة من اليأس عندما شعر بتقاعس الدول العربية عن الوقوف معه ومساعدته بصورة فاعلة في كفاحه من أجل نيل حريته ورفع الظلم والاحتلال عن كاهله، وقد سمي هذه الذكريات بالرحلة التي يكتشف فيه الفصن الجذور ولينأكد هذا الحفيد " الفصن" أن له جذوراً مسكدة عبر التاريخ القديم، ولكي يعرف أيضاً حدود ينابيعه ورواده، وكذلك فلسفة الأنبياء التي جاءت جميعها لترسخ مبدأ الحب والرحمة والحرية ورفع الظلم عن الإنسان، إضافة إلى معرفة كل الحروب - الفتوحات ولؤسمه الانتصارات التي حدثت وكانني لست من عبارته هذه التحسر والفجعة وربما السخرية لقلة هذه الانتصارات وذلك من خلال تساؤله الذي خرج عن غرضه الأصلي ليفقد السخط والسخرية خاصة بوضعها بين لوسين في قوله:

(هل أنقلنا انتصاراتنا لم ضجيج هزيمتنا في الظلام؟)

والملاحظ في هذا المقطع تراكم الجمل الاسمية التي تعيد التثبات، لولا ضمير الشأن (هو) (السجن) الذي يفيد فعل المشاركة لفظاً والظاهر في (ما بيننا).

لما المقطع الثالث فهو البحث عن الجذور

يقربنا للرمل من معنا،

ونفتش ما بين ذراته

عن حضارة من سبقونا إليه

ونعرف أسماء من سكنتهم بلاد يصارعها الموت

لكنها تستلحق على مطر

تبعث الروح في حجر يلزق الكون في جسد لا يضم (١)

ويتابع الشاعر ذكرياته، من خلال الأعمال التي حشدتها بصيغة الجمع * (يقربنا - نفتش - نعرف - يقربنا - سبقونا نعرف) أو ذلك خلافاً للمقطع السابق التي سيطرت عليه الجملة الاسمية بصورة مكثفة، فالرمل يعني (تحرير الأرض) الذي هو هدف الانتفاضة، ومن أجله

ضحى بحريته وأنخل السجن وهو الذي يقربه من رفاقه من خلال تضحياتهم بسماتهم وحريتهم - لذا يفتشون من ما بين ذرات هذا التراب عن حضارة من سبقهم إليه، كي يتعرفوا على من سكنتهم هذه البلاد التي يصارعها الموت، من خلال حبهم لها والتضحية بالنفس في سبيلها. ويبدو أن هذه البلاد تشارك الشاعر وشعبه في الحب المتبادل بينهما، عندما جعلها تستقيق على المطر لتبعث الروح في حجر يلتقطه طفل يفرغ هذا الكون الذي صاد فيه الظلم وقست القلوب، وماتت فيه الضمائر.

أما المقطع الرابع فهو وصف لا حوال السجن من الخارج

تطير بنا الريح، صحراء ملء نواظرتنا

وقواعد للجيش محصنة بالمتلرس

لقبية تتخر دفء الأسرة

(لا يلد الليل إلا العقارب والحشرات الصغيرة)

والذباب المخيم فوق الطعام (١)

وروح الحماسة التي استولت على الشاعر في رفض الواقع المعيش ساقته مسرعة كالريح إلى السجن الذي تحيط به الصحراء من كل ناحية، وتمتد ملء النظر تشعره بالوحدة والرهبة، وقواعد للجيش مزودة بالقتلث، والمرتعبات المحصنة بالمتلرس، والألبية المعدة لتعذيب المعتقلين، ناهيك عن العقارب التي تتخر دفء الأسرة التي ينام عليها المعتقلون، فالليل هناك في السجن لا يلد إلا العقارب والحشرات الصغيرة إضافة إلى جيش الأكاعي (الألمية والحيوانية) الذي يقض المضاجع والذباب المخيم فوق الطعام.

لما داخل السجن ومدرسة للنضالات فإن الشاعر يكشف لنا عن تفاصيل لما يجري فيه فيقول

هو السجن محكمة

والقضاة فيها يستيحيون كل القوانين

فهذه المحكمة من سماتها أن بها قضاة يستيحيون ويتجاوزون كل القوانين والأعراف الإنسانية، ولديهم القوة بما يملكونه من فنون القهر والضغط والإرهاب والتهديد والوعيد، واختراع فنون الإدعاءات الكاذبة، والاتهامات الباطلة .

وفي المقطع الخامس يواصل الشاعر إعطاء تفاصيل أخرى عن السجن

تنبو بنا الريح

يلتهب الرمل تحت الأصابع

^١ المصدر السابق، ص ١٦.

يصبح للشمس بوابية
قلت: هل قتل الفكرة الأدمية صوت الرصاص المنوي؟
وهل ثقلت بالعذابات أرواحنا؟
قلت: هذا هو السجن يا صاحبي
سماء يحاصرها الخوف والطائرات
زنزين للصلب مظلمة وخيام
مباين للحرس الغاضبين يوجلون ثيلاً
ويكتشفون المهارة بالقتل
(لا يخطئ الجند بالقتل
بل يلغنون على قطرة الدم جطرة
وعلى طلقة الموت ترقية أو وسام).^١

ويبدأ الشاعر حديثه بأن الريح التي طارت به سابقاً، أصبحت الآن تنوء به وربما قصد الشاعر أن المسجن قد اكتسبه الخيرة التضالية التي لم تكن لديه قبل دخوله ، وبعد العذابات المريرة مثل : التهاب الرمل تحت الأصابع، واستخدام الرصاص لقتل الفكرة الأدمية، وبعد أن ثقلت للعذابات الأرواح، ونلاحظ أن الشاعر يخلق من نفسه .. شخصاً آخر يشاركه همومه، كما فعل امرؤ القيس في قصيدته: " فقا منك من نكري حبيب ومنزل" وكأنه يدور معه حولاً (قلت هل قتل الفكرة... قلت هذا هو السجن يا صاحبي)، ويبدأ في تحديد معالم سجنه الخاص عن الجنود وكيف يجيدون القتل الذي لا يخطئون فيه : لأنهم يأخذون على كل قطرة جائزة وعلى طلقة الموت ترقية ووساماً، مما يضفي على الجنود للزعة العدوانية الشريرة، التي تلتذ بالفنك بالإنسان الفلسطيني دون رادع من ضمير كل ذنبه هو أن يعيش في أمن وسلام في وطن يشعر فيه بالأدمية كباقي شعوب الأرض، والذي يجد نفسه وحيداً في هذا العالم الذي لا ينعم فيه بحرية وسلام، وهو الذي تطلقت من أرضه كل رسالات السلام.

وفي المقطع السادس، يتحدث الشاعر عن السجن وما يدور فيه
هو السجن،

جمع من الأصدقاء التفتوا بقتة
وأحاديث تنقز عن ذكريات الطفولة^٢

ففي السجن يلتقي السجناء ويصحبون أصدقاء ورفاق دربن التفتوا دون سابق ميعة، يشغلون وقتهم بأحاديث تنقز عن ذكريات الطفولة إلى للتذكير فيما يشغلهم من أوضاع صعبة يمر بها

^١ مصدر سابق ص ٢٨
^٢ الديوان ص ٥٠

وطنهم، وللخروج من دوامة هذه الأحاديث التي تنير الوجد والشجن في النفوس، وربما يتسلل الضعف إليها يلتفت الشاعر إلى قول صديقه:-

قال صديقي وهو يرسل عصفورة حول قلبي
أن يطمس الفكرة المستفضة نزف الدماء المرافقة
هل تطأ الخيل هذى للهلك التي سكنتنا،
ويرتسم الوجد نجماً تراوي على ساحل البحر
هل نتوقف لم نكتلي بالبقاء ويسكت فينا الكلام
هل الصوت يبعث خيطاً من التور يستيق البرق
هل يبعث الروح في جسد الرمل صوت الكناري
ويمسح عن حنقة العين تلك الضلوة
أم سيهرم فينا الحطام ؟ (١)

وهذه محاولة من الشاعر للخلاص من الرثابة والسرد من جهة، ولتمسك ببوصلة الفضال والصمود، ومواجهة الواقع بكل جرأة وشجاعة عن طريق طرح الأسئلة ومحاولة الوصول إلى رؤية واضحة وقناعة تامة، وثقة بالنفس لاحتكام كل الظروف الصعبة التي تحيط بمسيرة هذا الإنسان وقضيته الإنسانية المعادلة، وفي البداية نرى صديق الشاعر يرسل عصفورة حول قلبه، والعصفورة رمز القتال والأمل والخلص والحرية، مؤكداً على التصدي وعدم السماح بطمس الفكرة المستفضة (الانتفاضة للباسلة) من نزف الدماء المرافقة وسقوط الشهداء، وعذابات السجناء وفئات الجرحى، وآلام التكلّي والبنامي، ثم نرى الحديث يتحول إلى استخدام أسلوب طرح الأسئلة ويكرر أداة الاستفهام " هل " أربع مرات (هل تطأ الخيل - هل نتوقف - هل الصوت - هل يبعث الروح) ثم يتبعها بطرح البديل في قوله: لم سيهرم فينا الحطام).

فيرد شاعرنا معترفاً بأنها معادلة صعبة، ولا يستهان بألوان القمع والتعذيب والتعهر، ولكن هناك ما يجعل الحل سهلاً، والوصول إلى الهدف المنشود ميسراً وذلك يكمن في هذا الإصرار والتحدي مهما عظمت التضحيات، وقوة الإيمان ونيل الفضال ومشروعيته وهو الطريق الذي سلكته كل أمم الأرض، والحرية والحق تنتزع لتتراءى، وشاعرنا الذي يبرهن بالممارسة العملية ينسحق لسيطر كل الهوليس لفتي من شأنها أن تجد مكاناً للكلم والأبين داخل المهج والقلوب التي لا تنام من أجل تحقيق الحرية والخلص، لذا نراه يختم قصيدته من حيث بدأ حينما يقول:

على دنيا ينهض الرمل،
قلت : هل يكن المسجن جسراً

تمر عليه القفلة حتى يزول الغمام

على الرمل ينهض منتفضاً دمنا

قلت: يرسم شكلاً لصحوتنا

ومدائن للانتفاضة حين يميظ اللثام

فالشاعر يختتم قصيدته من حيث بدأ مقررًا الحقيقة الماطعة ومؤكداً السير على هداها مهما بلغت التضحيات، مذكراً صديقه (الذي اختلقه) إلى أهمية السجن كي يكون جسراً تمر عليه القفلة (الشعوب) حتى يزول الغمام (الاحتلال) ويتحقق الانتصار، وليؤكد مرة أخرى على إيمانه المطلق بأن تحرير التراب (الأرض والوطن) لا ينهض ولا يتم إلا بالاستشهاد وبذل الدماء رخيصة في سبيله، وكذلك يستطيع أن يرسم شكلاً لصحوتنا (الانتفاضة)، ويبني مدائن لها، عندما تنكشف حقيقة القزاة، وينتصر الحق ويتحقق السلام.

وإلى جانب ولع الشاعر باستخدام التكرار لأهميته فإننا نراه يستخدم الفعل المضارع، للدلالة على استمرارية النضال وديمومته في: يزول - ينهض - يرسم - يميظ، كما أنه حشد مفرداته التي تساعد على توصيل فكرته ولإبراز معانيه وإشباع دلالاته في مثل: نهوض الرمل على الدم - السجن جسراً - انتفاض الدم - الصحوة - زوال الغمام - إمطة اللثام - الخلاص الحرة). كما لا ينسى الشاعر، الذي عرف عظم التضحيات التي يقدمها الأسير الفلسطيني وهو داخل للقبضين الحديدية، بأن جبل المجد ينحني أمام تضحياتهم.

المجد للأحرى الذين قالوا ما سجدتهم

وأعلنوا عصيتهم وحطموها سلاسل^(١)

فهم وحتى داخل السجن، لم يستسلموا وركعوا لسجانهم، بل أعلنوا العصيان والإضراب عن الطعام في كل مناسبة تحل بوطنهم، وحطمو سلاسل الذل والهوان وصولاً إلى الحرية.

المحور الثالث: الشهادة

الحديث عن الشهادة حديث يتصل بالفاحية العقائدية عند الإنسان المسلم منذ ولادته وحتى ما بعد رحيله، الشهادة بالألوهية وللوحديته، والشهادة بالرسول والرسالة وكل ما يتعلق بالإيمان بما جاء في كتاب الله وسنة رسوله ومن ثم يتم توجيه الإنسان في حركته وسلوكه وعمله بما ينسجم ومنهجه الإسلامي الذي ارتضاه، حتى إذا ما جاءت محاسبته يوم القيامة فاتها تبني على حصاد عملة في الدنيا إما إلى جنة ومعادة، وإما إلى جهنم وبئس المصير.

وليس الحديث عن الشهيد بعيد عن حديثنا عن الشهادة، ولتفق كلية مع د. خليل عودة في هذا المقام بقوله: "أن الشهادة - بحد ذاتها - أعظم مدح يمكن أن يناله ميت، فلا كرم ولا شجاعة ولا صفة من الصفات يمكن أن تقابل معنى الشهادة في المدح والتقدير"^١. كما أن الله سبحانه وتعالى يبين لنا مكانة الشهيد يوم القيامة في قوله تعالى: "ومن يطع الله والرسول فأولئك مع الذين أنعم الله عليهم من النبيين والصديقين والشهداء والصالحين وحسن أولئك رفيقاً"^٢. بمعنى أن الشهيد سيكون يوم القيامة من أصحاب المنازل العالية في الآخرة وهم الأنبياء الأطهار، والصديقون الأبرار وهم أفاضل أصحاب الأنبياء ثم الشهداء الأخيار الذين استشهدوا في سبيل الله وأوطانهم مع بقية عباد الله الصالحين، ونعمة رفقه هؤلاء وصحبته، وبالتالي فإن منزلتهم بين الناس لا تجد من يخسهم حقهم هذا.

وشاعرنا مناضل ومتف وإع خير من يقدر الشهادة من أجل الوطن الذي يناضل الجميع من أجله وفي قصيدة بعنوان "فاتحة الدم والقرنفل" يهديها الشاعر إلى مروان المنني، فارس مقدم في كوكبة الشهداء - يستهلها بقوله من التراث:

طوبى لوجهك

هل سكنت الأحمر القاني بقلبي

ولخترت رسل الضائق أو نظرتهم؟

شمس تبارك وجهك المنفي تسطع في ارتحالك

شغلة معرصة للزهرات صوتك

ضارب كالجدع في عمق البلاد،

نشيدك الفجري

مزدان لمشكال القرنفل

عطرک الملكي

١ دراسات نقدية في الأدب الفلسطيني المعاصر صدر سابق ص ١٨٨

٢ له ٦٩ سورة النساء

ثم يوضح الشاعر الأثر الذي تركه الشهيد في النفوس عن طريق اللجوء إلى بنية واسعة الدلالة والانتشار، وهي بنية الاستفهام "هل سكنت" الذي أفرغ من دلالاته الحقيقية أو التعبيرية، ليحل محلها التهوريل والتنظيم للأثر العميق لدم الشهيد الذي جعله يسكن في خلايا دم الشاعر وقلبه، ثم اختزاله لرسائل العشاق ونظراتهم "ولسكن استقرار والاختزال تجريد" واتفق مع ما ذهب إليه الزميلان: المتوكل طه وإبراهيم جوهر: "في قولهم هذا وهذه نقطة انطلاق للشاعر فسي تقابله مع الشهيد، فهو لا يستحضره وإنما بالعلاقة معه وبموضعه موضوعة جزئية داخل قلبه، ومن هذه الموضوعة نراه يركم ولا يفجر، يركم صور الاستقرار التي كلها موضوعه في المكان"^(١) وللأسفل على ما سبق نراه يوظف للجمال الاسمية التي تساعد على الثبات فيجد أسماء للفاعل والمفعول معاً "ضارب ومردان كما في قوله :

شمس تبارك وجهك للمنفى يسلم في ارتحالك

غابة سحرية النبرات صوتك ضارب كالجذع في عمق البلاد

نشيدك الفجري مزدان بأشكال القرنفل

عطرك الملكي

فبعد إبراز مكانة للشهيد السابقة حيث سكنت واحتلت القلوب، نرى الشاعر يضيف عليه هالة من الجمال فعل الشمس تبارك وجهة المنفى وتزداد قوة وبريقاً عند ارتحاله، ثم هو غابة سحرية النبرات، وصوته الضارب في عمق البلاد متجنز فيها، مع نشيده الفجري المميز بأشكال القرنفل والعطر الملكي.

والشاعر يتوجه إلى الشهيد محاوراً إياه في صورة أسئلة يطرحها عليه

لا تكتب وصيتك الأخيرة

طلقة في الرأس

لا يرخي الستار عليك

لا تمحو بريقك في عيون الأصدقاء

هل استجرت من الرصاص بخضرة للشمس الوريقة

بالصافير التي ملأت غصون الروح؟

هل عاتيت من فرط البكاء

لم ابتسمت لباقية من وردك الجوري

تعرف لحنك الملتاع؟

يستهوئك عرس الموت، شلال الدم المراق ما بين الأصابع

^(١) المتوكل طه، إبراهيم جوهر، الفتاة والانتفاضة، منشورات اتحاد كتّاب الفلسطينية لغتس من ٩٥ بدون تاريخ

ولول ما يطلبه الشاعر من الشهيد ألا يكتب وصيته الأخيرة، وقد اعتاد كثير من الشهداء كتابة وصيتهم خاصة (أصحاب العمليات الاستشهادية)، مذكراً لياه بأن طلبة في الرأس لا تستطيع أرشاء الستار عن عظم تضحياته، ونسيانه، كما لا تستطيع أن تحو البريق والألق الذي سطره بنضاله البطولي في عيون الأصنقاء ، والشاعر كي يتخلص من حالة السكون والنيات استخدام أسلوب الاستهزاء، وقد أفرغه من مضمونه الحقيقي إلى لفت الانتباه لأهمية ما قام به، وللتخلص من الحيرة والتلق ولتردد أن حقيقة استجارته من الرصاص، تحضره الشمس الوريثه بالمصافير التي ملأت غصون الروح من جهة، وهل كانت معاناته من فرط البكاء أم كانت لبسامة لباقه من الورد الجوري الذي يعزف لحنه الحزين وبين (عانيت وابتسمت) مما تساعد على رسم صورة واضحة لكدها بأن جعل الشهيد يستويه عرس الموت وشلال الدم الفارز بين الأصابع، حيث يذف الشهيد عند موته إلى حور العين وجنات الخلد، وأن نمسه سيشفع له، ولأنه يروي الأرض لتحييا من جديد وحتى يتخلص من حالة لاسكون فقد جعل الشهيد نبهاً دقيقاً وسط الحجارة، كما صار نبهاً في ضلوع الأرض، وهنا يلتفت الشاعر إلى ما تعجده كلمة الأرض من الآلام التي تثير الأوجاع فماذا يقول:

العلاقة بين الشهيد والأرض

العلاقة بين الإنسان الفلسطيني والأرض علاقة فريدة ومميزة، ليست كمثل أية علاقة تربط أي إنسان بأرضه، وذلك من منطلق الصراع الدامي بين مالك الأرض الحقيقي (الفلسطيني ، وبين الذي اغتصبها (العدو الصهيوني) بمساعدة ودعم كل قوى الشر في هذا العالم الذي مات ضميره ، لكن صاحب الأرض الحقيقي، (هذا الفلسطيني الذي توحد مع أرضه، وأصبحت من خلال شعر شعره " هي الوجه الآخر له، بل هي امتداده الكياني، وجزؤه للمكمل له" ^(١) ، ولا نبأ إذا قلنا إنه لم يظهر بعد في الشعر العربي كله، صلة الإنسان بأرضه بشكل أكثر بهاء، وعمقاً لما هي في نتاج شعراء فلسطين عامة، وشعراء المقاومة والانتفاضة خاصة، ولقد صارت القطعة الصغيرة من الأرض الباقية للعربي تمثل الكرامة والحياة والمستقبل. لذا فإنه لا غربة لشاعرنا إذا ما استوقفته الأرض وأخذ يناديها

يا اسم الأرض

يا أسماء من ولدوا

ومن رحلوا، ومن قتلوا لتبقى الأرض

هل ستفتش الأسماء عن أسمائها؟

^(١) انظر قصيدته " الموت والحياة في شعر المقاومة، دار الفکر العرب، بيروت، ص ٢٣٥

فالإنسان الفلسطيني هو هذا الرجل الذي يتعامل مع الموت على أرضه، ولد فيها أو الذي ارتحل إلى أرض بعيدة عنه، هو رجل يدفع عن أرضه وعن قضيته العادلة الشريفة، حيث أصبح الموت عنده جسراً أو حالة أو شكلاً قاسياً وجميلاً من أشكال البحث عن حياته وحياة الآخرين، ويصبح هو شهيداً،^(١) ولكي يبين لنا الشاعر فرحة للشهيد بالموت فإنه يرسم لنا صورة العشق والتوحد بأرضه ووطنه فيقول:

وضحكت حين رسمت سوسنة بركس الطفولة

واستقام لك الهوى

أعطيت سرك للحبوبة

ولسترحت على خملات صدرها وغفوت

لم يكذب عليك هوك

لكن الرصاصة لشعلت في الرأس بركان الجراح،

وليقظت في قلبك المسجون طير الرعد

هل تتكشف الأنهار عن ثروتها؟

لم يبق في الأنهار غير حجارة الصوان

في البحر اللآلئ والصف

فالشاعر يبلل على عشق الشهيد لأرضه ولحقه، بحشده جملة من الأفعال في قوله: وضحكت حين رسمت سوسنة - استقام لك الهوى - أعطيت سرك للحبوبة - استرحت - غفوت، غير أن هذا الاسترخاء وهذه الاستراحة كانت لفترة مؤقتة وكما يسمونها استراحة المحارب من أجل التقاط الأنفاس، استعداد لمواصلة المواجهة والنضال، وذلك من خلال الاستدراك في (لكن) التي بعدها جاء اشتعال الرأس وانفجار البركان الذي أحدثته الرصاصة، وبالتالي أيقظت من جديد طير الرعد في قلب الشهيد " وكأنها صمحة قبل الموت كما يظهر في قوله: لم يبق في الأنهار غير حجارة الصوان، في البحر الألي والحجر، لأنها بالفعل ترسب في القاع، قاع الذاكرة الشعبية التي ستبقى على مر الأيام"^(٢)

ثم يعرج الشاعر إلى رثاء الشهيد، ونلاحظ الرثاء لم يتوجه لشخص وإنما هو حديث عن الوطن والأرض والإنسان والمستقبل والمصير، وتأثير الحنت (الشهادة) في نفوس الآخرين

^(١) إدريه عيسى، دراسة لبيروت في صياح دراست عربية، العدد ١٤ سنة ١٩٧٢، ص ١٤٣

^(٢) خليل عودة، دراست نقدية مصدر سابق، ص ١٨٨

لَمَر لِرُوحِكَ تَصْدَعُ الْأَخْصَانِ مِنْ دَمِهِ الطَّهَوْرُ

وَيَنْجَلِي غَيْشَ الْمَدِينَةِ

نَجْمَةُ لَمَعُونِكَ الظَّمْأَى وَمَرْجَانُ لَحْضَبِ يَدَيْكَ

أَيُّ قَتْنِي يَبْعِدُ إِلَى الْأَرْزَاقِ مَجْدَهَا وَيَقِيمُ مَمْلَكَةً عَلَى حَجَرٍ تَتَطَايَرُ فِي الْهَوَاءِ

فقد اشرق الشاعر للقمر والنجم والمرجان ، وجعل القمر للروح ، والنجم للعين ، والمرجان لليدين جعلها تصدح بأجمل الأخوان من دمه الطهور ، لأن هذا القنن يبعد القنن بعيد المجد للشروع والأرزاق، ليقوم مملكة على هذا الحجر المقدس الذي تطاير في الهواء منفراً عدوه ببزوخ فجر الحرية والخلاص.

جدلية الموت/ الحياة

منذ أن فرض على فلسطين في العصر الحديث والانتداب البريطاني ثم الاحتلال الصهيوني الذي ما زال جاثماً على الأرض الفلسطينية والإنسان الفلسطيني يتجرع شتى صنوف القهر، والعذاب ، والقتل ، والجوع ، والمقاومة لكنه لم يستسلم يوماً، بل زانته إيماناً وإصراراً على الولادة من جديد في ظل مخاض لم يكن في مضمونة وهدفه إلا استيقاظاً باتجاه عالم الشهادة ، ومن ثم ولدت لديه إرادة للحياة سواء ذلك قبل الموت لم بعده "إنها الحياة لا يمكن أن تمنح هبة إلا من الله، أما المحتل الدخيل الفاضب للأرض، فليس لديه ما يعطي، سبيله الأخذ والاعتصاب" (١) وفي كل مرة يسقط فيها شهيد تعبق السماء والأرض بأريج دمه اللذي وتسهق النفوس شهقتين: شهقة الحزن وغصة الفقد، وشهقة الفرح المؤذن بولادة وطن وحياة شعب نثر نفسه لحياة كريمة.

وشاعرنا الذي فهم ذلك كله، كما فهمها الشهيد يؤكد هذا المعنى في قوله :

تَلْعَلُ الطَّلَقَاتُ حَوْلَكَ فُوكَ،

لَكِنْ تَنْتَصِرُكَ كَأَنَّ أَقْوَى مِنْ مَجَازِرِهِمْ

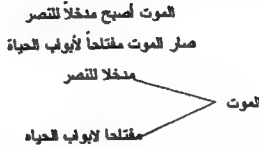
وَصَوْتُكَ كَأَنَّ أَعْلَى مِنْ ضَجِيجِ رِصَاصِهِمْ

وهفت من أجل الحياة كتبت فوق المهجة الحرة:

سَلاماً لِلْحَيَاةِ

فرغم محاصرته بالموت من كل جانب، واستهدافه هو ذاته، فإن انتصار إرادة الحياة فيه كانت أقوى من رصاصهم ومجازرهم التي مارسوها منذ نكبة عام ١٩٤٨م مروراً بدير ياسين وقببه وكفر قاسم حتى صبرا وشاتيلا وشلال الدم النازف يومياً، والدليل أنه أصبح يهتف للحياة بعد موته لأن موته حياة له ولمن بعده انتهى هذا الموت البطيء.

^١ انظر قصي الحبيب، الموت والحياة في شعر المقاومة، مصدر سابق، ص ٤١



فلم يعد الموت بمفهومه النمطي القديم يعني الفقد والعدم والفاء، ولما أصبح جسراً ومدخلاً للتصير على حياة الفل والعبودية، كما صار الموت مفتاح لا بد منه للولوج إلى أبواب الحياة الحرة للكرامة، ونلاحظ استخدام لفظي: أصبح، صار فأصبح من الصبح والإصباح التي تعني انتهاء ليل "العبودية" إلى صبح جديد للدخول إلى التصير أما صار فمن الصبرورة والحقيقة التي أصبحت أمراً واقعاً لا بد له من أن يفتح أبواب الحياة الحرة للكرامة.

ويعود الشاعر إلى الحديث مع الشهيد عن حبة الشنيد وعشقه للموت فيقول:

هل امتشقت الأحمر القاني وكملت تبتلي روك

هل أغرتك حين نهضت رائحة الصنوبر

فتطلقت على جناح الفجر تمخر في المدى

وتقيم دولتك الصغيرة في قلوب الناس

وفي سعب النخيل وفي امتداد الزعر البليدي

والشاعر هنا يعمل إلى تحريل الصياغة من طبيعتها الاخبارية إلى لغة شعرية خالصة، وذلك بالجوء إلى بنية الاستفهام الذي يفرغة من دلالاته التقريرية إلى ما يهدف إليه من عشق الشهيد إلى الالتحام بالطبيعة والذوبان فيها ليقم دولته الصغيرة في قلوب الناس، وفي سعب النخيل وامتداد الزعر البليدي، مما جعل الشاعر يصف للشهيد بقوله:

موج البحر أنت

وتجبل المسرة

بهجة الأعياد

مصباح المسافات الطويلة

فرحة الأعياد

وهنا يصف بموج البحر، وبأنه تجبل المسرة وبهجة الأعياد، كما أنه مصباح المسافات الطويلة وفرحة الأعياد جميعاً، وكلها أو صاف يرتقي إلى أضواء الحياة الحرة الكريمة التي تتبثق مما يعطيه الشهد من معان سامية لحياة أهله وشعبه.

وبختتم الشاعر حديثه مع الشهيد كما استنله بقوله :

لا تكتب وصيتك الأخيرة وتنتظر هي ضربة أخرى ويكمل القمر هي وثبة أخرى ويتنصر الحجر

وذلك بعدم كتابة الوصية الأخيرة والانتظار قليلاً لأن ضربة أخرى متحقق للنصر و يكتمل القمر نوراً وبهاء، ووثبة أخرى وسينتصر الحجر.
وفي قصيدة بعنوان "هل غادر الشهداء"^(١) يهديها الشاعر إلى الشهيد أسعد الشوا من غزة، والشهيد علي سمودي من اليامون/ جنين، والشهيدان مقطا برصاص الجيش الإسرائيلي في معسكر أنصار "٣" للنقب، يوم ١٦/٨/١٩٨٨م.

واللافت للنظر في العنوان الذي يمثل البؤرة الدلالية لأي عمل إبداعي يندرج تحته، "هل غادر الشهداء" وهو تناس أدبي قديم لمطلع قصيدة عنتره بن شداد: هل غادر للشعراء من مترد^(٢). وإذا كان الشعراء في الماضي ينتقلون في حياتهم الدنيوية من مكان عز فيه الماء والكلأ عند العرب في الجاهلية أو بسبب غزو قبيلة لقبيلة أخرى، فإن الشهداء ينتقلون في رحيلهم من الحياة الدنيوية التي ولقوا فيها طعم الذل والميودية والموت البطئ إلى حياة أخرى يحققون لهم ولأهلهم حياة حرة كريمة.

وبالولوج إلى عالم القصيدة نجدها، موزعة على خمسة مقاطع، فصل الشاعر بينها بعلامات فاصلة، توحى بتغير الحركة الدلالية في النص أو تجدها.
وبالدخول إلى عالم النص الشعري الداخلي نجد أن المقطع الأول والثاني يبدأ كل منهما بتسابق للشهداء، ويتم تعيين المكان هذه المرة في "سجن النقب" يقول في المقطع الأول:

يتسابق الشهداء في سجن النقب

ليشكّلوا بنماقهم جنالية الموت/ للحياة

ويصدّوا أجسادهم بالرمل

يلتحمون بالركب الطويل إلى احتفال الروح

وينزفون أشجاراً على درب الشهادة

كم على أيديهم نكت عروش القمع

كم منع الغزاة من التلحم القلب

كم فشل الغزاة

^(١) الطويل، ص ٩١

^(٢) ديول صخر بن شداد شرح دار الكتب العلمية، لبنان، ١٤٠٥، سنة ١٩٨٥، ص ١١٧

والتمسابق يعني الحركة والفعل، ولذلك نراه قد حشد من الأفعال المضارعة بصيغة الجمع والتي تعيد استمرارية الحركة في الماضي والحاضر وتيمومتها (بشكلوا- يعمدوا- يلتحقون - ينزرون)

- فالتشكيل بالنماء لأعطاء معنى لجنسية الموت والحياة، فما الموت إلا حياة جديدة تنتهي واقعاً مريراً.

- والتعميد للجسد بالرمل : رمل النقب هو التراب وهو الأرض التي من أجلها يضحى الشهيد بدمه.

- والالتهاق بالركب الطويل من قوافل الشهداء حيث احتفال الروح بما قدمت من تضحيات جسم ، ومن ثم ينزرون لشجاراً ولقفة شامخة تكون كعلامات بارزة على درب الشهادة ضاربة جذورها في أعماق الأرض ، ويفضل تضحياتهم هذه كانت النتيجة لأن دكت عروش القمع، ومنع الغزاة على انحراف القلب أو دب الضعف فيه وتحويله عن هدفه الأسمى في عشقه لفلسطين، وكما فشل كل الغزاة في ذلك على مر العصور واستخدام هنا كم الاستغماية لتكثيف الدلالة على صمودهم وتحديهم للغزاة وأفعال مخططاتهم.

وفي المقطع الثاني جعل التمسابق والالتحام والسفر من أجل تحقيق أهدافهم التي حملوا بها فيقول

يتسابق الشهداء.

يلتحمون بالرمل القديم يسافرون لعرسهم

يتعاقبون بمهرجان الممك والحناء

كم حملوا بعيد الأرض، واحتفلوا بأسماء الجبال

وشيدوا للريح عاصمة

أعدوا للنشيد الحر أسراب العصافير التي اجتازت مياج الموت

ولجتمت على أرض النقب

وتمسابق للشهداء هنا يكون للالتحام بالرمل القديم والذوبان فيه ، ومن ثم السفر لعرسهم، وعناقهم بمهرجان الممك والحناء حيث يحتفل بالشهيد مرتين: مرة عند استشهاده في الحياة الدنيا، ومرة عند لقاء ربه ليؤلف إلى حور المين، كل هذه الأفعال التي يوظفها الشاعر التي تتم في الحاضر ما كانت لتتم إلا لتحقيق أهداف كانوا يأملون في تحقيقها في الماضي: حلمهم بعيد الأرض (واستقلالها واتخاذ ربح للثورة عاصمة لهم، كما تم أعداد النشيد الحر أسراب العصافير من هؤلاء السجناء) والتي اجتازت مياج الموت واجتمعت على أرض النقب.

مكتبة الشهيد: يقول الشاعر:

لم يهبط الشهداء من عليانهم

لكنهم صعدوا إلى قم التوحيد

واستعدوا في الحجى أرواحهم

كثيروا وصاياهم بحبر دماهم

فرلوا على البحر السلام وجمعوا لصدقه

فتحوا لزخات الرصاص صدورهم واستكملوا سيل الذهب

فالشهداء لم ينزلوا لو سقطوا من عليانهم، بل أنهم صعدوا إلى قم التوحيد مع أرضهم وقيمهم

وليسعدوا كرامتهم الأملية في حياة آمنة ، ولذا قلموا بكتابة وصاياهم بحبر دماهم، وتصنوا

بصدورهم العارية لزخات الرصاص واستقبلوا سيل الذهب من أجل غد أفضل.

دور التشديد والأغنية

لا أحد يستطيع أن ينكر الأثر المعنوي الذي يحدثه التشديد (القصيدة)، والأغنية الوطنية

المؤثرة في نفس كل إنسان - خاصة - الذين وضعوا أرواحهم على أكتفهم:

كان التشديد يصارع الطلقات في شمس الظهيرة

يستثير الرمل

يمنح للحجارة شكلها السحري

يعطي للهاتف مجاله الكوني

يجمع ما تتأثر من شظايا الفكر

أغنية تفيض على الرمال

تولج الطلقات والغاز المسيل للدموع

تجدد العهد لذي أعطى الدم المصفوح خضرته

وتسقط من حساب الثائر العمري كل معادلات اليأس

والحزن المعق والتعب

فالتشديد يصارع الطلقات بزورع أرادة التحدي، كما أنه يستثير الرمل (التراب) كي يصارع في

مواجهة العدو ويمنح للحجارة شكلاً سحرياً يرى فيها السلاح الفعال والناجح في تحقيق

النصر، كما يعطي للهاتف مجاله الكوني ليسمع العالم بعدالة قضيته، ويجمع ما تتأثر وتبعثر

من شظايا الفكر الحائرة، ليصيفها جميعاً في أغنية سحرية تفيض على الرمال وتشيرها،

وتواجه الطلقات والغاز المسيل للدموع، وتسقط كل الحسابات القديمة الخاطئة عند الثائر

العمري، وكل المعادلات التي تتعلق باليأس والحزن القديم المعق وكل ألوان التعب والشقاء.

ولقد صاغ الشاعر عباراته بالمثل المضارع (بصارع - يستثير - يمنح - يعطي - تجمع - تفيض - تولج - تجدد - تسقط) لينقلنا على الاستمرارية في النضال حتى تحقيق النصر.

الحديث عن الشهيد وعرضه وتكرمه :

يلتفت الشاعر في هذا المقطع إلى عنوان القصيدة (هل غادر الشهداء) ليعطي تفاصيل أكثر، ثم يمرج إلى الحرس الفلسطيني وتكريم الشهيد فيقول:

هل غادر الشهداء دفء بيوتهم

هل ودعوا أطفالهم

هل قبلوا زيتونة في السطح لم سرواً بالكناف الشوارع

هل على أهدابهم حطت طيور الشوق واقتشر الهواء على جدار الروح؟

هل وصل التشيد على عيون الزهر

للشهداء لون ربيعنا القمري غلب الهوى والوجد

وأول ما يلتفت للنظر في هذا المقطع كثرة استخدام الشاعر لأداة الاستفهام "هل" التي كررها ثمان مرات من أصل اثنين وعشرين بيتاً وكلها لا تنتظر جواباً، بل كانت على هيئة منولوج دخل في بينه وبين الشهيد يتحسس فيه الشاعر هموم الشهيد والظلم الذي وقع عليه وما يعتريه من حيرة وقلق، أفقده دفء البيت وسكونه، وتوديع أطفاله في لمسه إنسانية حانية، وحتى تقبيل الزيتونة وما ترمز إليه من خير وسلام وعراقة كما هو السرو في الشوارع رمز الشموخ والسمو، ثم يلتفت ثانية إلى الشهداء ويصيح عليهم لواناً زاهية استمدتها من الطبيعة في فصل الربيع القمري فجمع بين الربيع في اعتدال الجو الخصب والبناء وبين القمر في هذا الفصل المميز بكل ما فيه، ثم يعطيه لواناً آخر من نبات الأرض بعد القمر في قوله:

للشهداء لون الزعرير البلدي والحناء

لعمراً تخلق في السماء

وراية للمجد تخفق في فضاء القلب

يعطي الانتفاضة بعدها الشعبي

تحفر فوق سطح الزمل تاريخ للفضب

فاختار الزعرير البلدي والحناء لما لهما من ميزة عند الإنسان الفلسطيني، حيث أن الزعرير البلدي يرمز إلى الغذاء واللون القريب من جلد الإنسان ثم الحناء رمز الفرح والشهادة.

كسل هذا كي يضي على الانتفاضة المجيدة البعد الشعبي، لأن الشهيد هو كين الشعب كله،
ولتختر فوق سطح الرمل تزيخ الغضب الفلسطيني العارم، ويمثل هذا البعد الشعبي من خلال
العرس الفلسطيني لما له من نكهة خاصة:

للعرس الفلسطيني طعم المسك
جمهرة النساء وهن يطلقن الزغاريد
احتفال الفتية الأطفال في الميدان
رقص الخيل مشدوداً إلى لحن البيار
هل تعالقت الوجوه للسر
هل رنت العيون إلى اكتشاف الذات
هل وصلت طلائع عرسنا للناري؟

كما قلت للعرس الفلسطيني له ما يميزه له طعم المسك برائحته الفواحة، حيث أن الجميع
يحرصون لشهد العرس على المشاركة في العرس فالنساء يطلقن الزغاريد والأطفال تحتلن
بلهوها في الميدان، والخيل ترقص على لحن البيار، فهل يكفي ذلك إلى النقاء للوجوه للسر
من كل طوائف الشعب إلى اكتشاف الذات الفلسطينية: أعلنها كذلك.

ثمرة الشهادة وأثرها

ويختتم الشاعر قصيدته من حيث بدأ مؤكداً على النتيجة للباخرة لتسابق الشهداء :

تلك رصاصة في الرأس تهوي
تحمل البشري لأجيال العرب
لم يرحل الشهداء، لكن اقتفاضتهم على مر السنين
ستتخذ الفكر الفلسطيني من نار الخطب
لم يرحل الشهداء، بل دمهم على الرمضاء
شعب قد توحد وانتصب
لم يرحل الشهداء بل أضفوا على العصر الحياة
ومجلوا تاريخنا المنسي في رمل النقب

إن تسابق الشهداء ساعد على نمو الحركة المتصاعدة من أجل التخلص من الحالة
الراكدة ليس على المستوى الفلسطيني وحسب، وإنما على المستوى العربي، فالرصاصات التي
هوت في الرأس كانت أيضاً بحمل البشري لأجيال العرب كي يفتقوا من سباتهم الطويل، كما
أن للشهداء لم يرحلوا فإن ما غرسوه من معان سامية في التضحية والعطاء ستتخذ الفكر
الفلسطيني وتحرره مما كان يعتد عليه من خطاب نارية وشعارات حماسية تنظير وفلسفات

إلى العمل النضالي الجماهيري المنظم والموحد في مواجهة قوى البطش والظلم والاستعباد، وليعيشوا الحياة في رمل النقب المنسي ويعيدوه إلى وجهة الأحداث من جديد. ولذا يستحق هذا الشهيد أرفع أوسمة الفخر والمجد لجسامته تضحياته البطولية.

المجد للشهيد

ييزغ النهار من شقيقه

ومن عينيه يطلع القمر

وتبدأ الحياة من يديه

وتسهل الخيول من أهدابه

ويخرج المثلثون من دماحه

ويورق الشجر. (١)

فمن شرايين دمه الطهور ييزغ النهار : نهار الحرية والكرامة، ومن عينيه التي لم ترض الظلم والقهر .. يطلع القمر ليضيء الحياة للشعب الذي ثار على عبودية المحتل وتبدأ الحياة من خلال عطائه لوطنه وتضحيته بروحه، وهذه الصور الرائعة المتمثلة في المعطاء باليد التي تحمل السلاح وتقاوم وتعطي، كما أن المثلثين يخرجون من دماحه التي روت الأرض فانبثقت جيلاً من الثائرين الذي ساروا على دربه، ولورق لشجر شجرة الحرية والكرامة والاستقلال.

ونأتي إلى قصيدة: " المجد ينحن أمامكم" التي تعتبر واسطة العقد والتي تحمل اسم الديوان وكثيرة للمحاور التي هي عنوان بحثنا (الحجر والسجن والشهادة) لتستل شهادة حقيقية للذين يكتبون تاريخنا الجديد، والطليعة التي تحاول جاهدة تحريك الجمود العربي، وحالة اليأس والتقنوط والإحباط للإنسان العربي، ولكنه استسلم لفطوسة الأعداء من كل صوب.

جاءت هذه الانتفاضة المباركة بأطفالها وشبابها ونسائها وشيوخها مسلحة بأبسط ألوان المقاومة (الحجر) في مواجهة أحدث ما أنتجته الترسينات العسكرية لاعتى الدول الحربية. والتي أفزعها وأقض مضاجعها، بسالة الشعب الفلسطيني الذي برغم شدة الجراح، وعمق الألم، وقلة الأمكانيات، استهزأ بأقوى الأسلحة وأشدّها فتكاً ودماراً، ولأقوى دولة في المنطقة بأسرها، مستوقفاً بحجرة على ضعفه الألمي، ومتخطياً لفزارة التضحيات وجسامتها، ولذا استحق من أبنائه كتاباً وشعراء أن يجدوا بطولاته وتضحياته، ويتقنوا بها، حيث زلزلت أركان العدو، وقلبت كل حساباته ومخططاته رأساً على عقب، كما فرضت احترامها لدى كل أصحاب الضمائر الحية.

(١) الديوان، ص ٧٣

ومما يجدر ملاحظته أن الكتب والأبناء وفي مقدمتهم الشعراء كانوا في الطليعة من شعبهم، يمارسون دورهم النضالي على كافة الأصعدة، فسقط منهم الشهيد، وزج بالكثير منهم في غياهب السجون والزلزتين، وخير مثال لذلك شاعرنا/ عبد الناصر صالح، ومعه رفاق كثير.

لذا نرى الشاعر يمنح أعلى درجات الشرف والأبناء لمستحقها ممن أسهموا في المقاومة بجاراتهم للصغيرة، ومن ضحوا بحياتهم، وزج بهم في السجون والزلزتين، ومنهم من ضحوا بدمائهم وأرواحهم، لكي تبقى شعلة الانتفاضة مستمرة حتى تحقق أهدافها النبيلة والمشروعة في الحرية والخلاص، فكانت لوسمة المجد، بل جعل هذا المجد نفسه ينحني إكباراً وأجلاً لأهلهم جميعاً، واعتزافاً بما قدموه في ساحات البطولة والقداء في زمن العجز العربي، وضعف الضمير الإنساني، فإزاء يكرر المجد لأحدى عشرة مرة تخدم جميعها عنوان القصيدة الأساس، والتي تتمحور بنيتها حوله، وكما يدل على أن الشاعر قد أشرب للمعنى الانتقاضي معظم مفردات معجزة الشعرى ليست في هذه القصيدة وحسب، وإنما في كل قصائده. ويبدأ الشاعر قصيدته، بإهداء المجد للحجر وعائلته من أدوات المقاومة الأساسية مثل المقلاع والمتراس والمسامير وغيرها.

المجد للحجر

المجد للمقلاع والمتراس والكوفية السمراء.

وقد سبق الحديث في ذلك عند الحديث عن محور الحجر ويتبع الشاعر الحجر والسواعد التي تقاوم في كل أرجاء الوطن فيقول

المجد للسواعد التي تقتل

المجد للمخيمات والقرى المحررة

وللمدائن التي عزت بيوتها معاقل

وهنا يركز الشاعر على إشراك المكان الذي يتواجد فيه الفلسطيني في المخيمات - القرى - المدن كي تعلن جميعها عن كراهيتها لهذا المحتل الدخيل. ويأتي الشاعر على إظهار مشاركة كل فئات الشعب في هذه الانتفاضة واستحقاقهم لأوسمة المجد.

المجد للأطفال

والشباب والنساء والجدران والمنزل

لذا اكتسبت هذه الانتفاضة شعبيتها الجارفة لأنها حلم الأجيال الفلسطينية كلها، وحتى الجدران والمنزل أعلنت عن مشاركتها في رفض هذا المحتل ولفظه.

ولم يغت الشاعر التركيز على الملمن والأولاد المختلفة التي يقوم بها وذلك من خلال تعدده لمهمات كل واحد في صوره تفصيليه مليئة بالحركة يجعلنا نعيشها لحظة بلحظة فيقول:

ملمن يوزع البيان

وأخر يكتب بالحبر على الجدران

وثالث يرأب المكان

وحتى يصل إلى : وعاشر يسقط في دماثة مضرجا يستطلق الزمان وهذا يدل على دقة التنظيم من جهة، وعلى تضافر كل السواعد الفنية في هذه الانتفاضة المجيدة من جهة أخرى حتى جلاء المعركة والتي ربما تسفر عن سقوط شهيد بطرز اسمه بحروف من نور في أروع صفحات التاريخ المشرق والذي يستطلق فيه هذا الزمان المثنى بالهزائم والجراح والموت البطيء.

ومن هنا نرى الشاعر يعرج على هذا الشهيد الذي يضحي بنمه الزكي الطاهر وبهديه وسام المجد فيقول له:

المجد للشهيد

بيزغ النهار من شريقه

وإذا كان الشاعر قد وزع أوسمه المجد للحجر والسواعد الفنية التي تقفله في وجوه المحتالين، وللأسرى والفلاحين والشهداء فلأن هؤلاء جميعاً يستحقون ذلك لأصعابهم البطولية والتي يقول فيها الشاعر المجد للذين حولوا أحزاننا لفرحة وعصرنا ثورة

وأنقنوا من الردى تاريخنا

وغيروا مساره

فهؤلاء حولوا أحزاننا وبأسنا وعويلنا وبكائنا لفرحة عامرة، وأشاعوا روح الأمل والسبحة والسرور في نفوسنا، كما حولوا عصرنا الجامد المتبلد الذي ركن إلى حياة الضعف والنذل والهوان إلى ثورة عامرة تستشرف حياة الفضل والكرم، وبهذا العمل وذلك أنقنوا تاريخنا من الموت البطيء، وغيروا مساره وأنقراه إلى تاريخ مشرق مضى.

وفي ختام قصيدته يستخدم حرف " للنداء" على هؤلاء الملمنن وما يفعلونه :

يا أيها الملمنن

يا من يرغم عنجهية الجلاء تصمدون

يا أيها الذين عن دولتنا تدافعون

وتصنعون من دمايتكم منارة

ومنا يفصل دورهم المتمثل في صمودهم برغم قوة وبطش وعنجهية الجلاذ، ودفاعهم عن دولتنا لقائمة بروح من التفاؤل وتحقيق الحلم، وهم يصنعوا من دماثهم منارة يهتدي بها كل الذين في مثل حالهم يقاومون المحتلين والطغاة من أجل يزوغ فجر الحرية والاستقلال. ولم يكتف الشاعر بتوزيع أوسمة المجد والفتار عليهم، بل يعلن في فرح وسرور قائلاً

المجد ينحني أمامكم

وتهزم للعبارة

فقد جعل المجد نفسه الذي يتربع على عرش الأعمال الجليلة والسامية والعالية ينحني أعجاباً وتقدير وفخراً لهم وتهزم كل ألوان العبارات الزائفة والكلمات الجوفاء .

الخلاصة

واخيراً فإننا أمام شاعر على درجة عالية من الثقافة والحس الشعري. تمكن من خلاصها على الإحاطة بموضوعه الشعري في ديوانه. الذي جاءت معظم قصائد حول المآثر الثلاثة: الحجر ولذاته، السجن والشهادة، متناغمة مع أحداث الانتفاضة المباركة التي انطلقت سنة ١٩٨٧ وما أحدثت من مفاهيم جديدة في أسلوب شعري واق.

وفي المآثر الثلاثة: الانتفاضة الحجر وأطفال الحجارة
.....

فقد وضع الشاعر العلاقة الحميمة التي ربطت بين الأطفال والحجارة بل أنه وحد بينهما وجعلهما رمزاً للوطن. ورمزاً للتضدي بسود الاحتلال. كما وضع العلاقة بين وظيفة الحجر في القدم (آلة العبادة) وبين وظيفته اليوم وهي (تحقيق السيادة). وقد أحفى عليه بشيء من القدسية.

وفي محور السجن :
.....

كتشف لنا الشاعر من خلال تجربته الاحتياطية في سجن النقب. عن الرؤية الجديدة التي فجرها الشاعر الفلسطيني حول السجن والتي تتألف المفهوم السابق. فلم يعد السجن مكاناً للظلمة واليأس والإحباط وتفقد حركة الجسد. بل أصبح مدرسة للتضالعات وعنواناً للصمود والثقة بالنفس ولقدرة على البذل والعطاء حتى وهي داخل القضاة الجديدة وذلك عن طريق الإبداع في عالم الفن والأدب. كما أنه فرض أدباً جديداً اسمه أدب السجن والسجون.

أما محور الشهادة:
.....

فلم يعد الموت يعني الفناء والعدم عند الشاعر الفلسطيني. بل أنه جعل الموت جسراً لحياة أبدية خالدة. واليت أنه طاقو الفتيق الذي ينبعث من وسط الرماد كلما زاد احتراقاً. لذا لم نر عند الموت الحالة القديمة من اليأس والبكاء والتوايح. بل نرى عرساً فلسطينياً تقدم فيه السهاني والحلوى بدلاً من التعازي. وتطلق النساء الزغاريد لأن الشهيد يزف في عرس الشهادة لبني حياه جديدة في دار الآخرة وجنة الفردوس. كما بين الشاعر أيضاً العلاقة الحميمة بين الأرض والشهد. فكل منهما يعني العطاء والنماء. الأرض تعطي العطاء والماء للإنسان. والشهد يعطي روحه في سبيل الأرض.

وقد استعان الشاعر بأدواته الفنية في خدمة موضوعه كما نرى :

١- جاءت لغة واضحة ومباشرة دون لجوء إلى التصديق أو الضبابية وذلك من أجل توضيح الهدف وتوير الجماهير. فهو يكتب عن واقع يتطلب الوضوح. وأن يخرج إلى الترية والسطحية في بعض النصوص.

٢- استخدام أسلوب التكرار :

فقد كرر لفظة حجر في قصيدته (في البدء كان الحجر) أكثر من اثنين وعشرين مرة. وكذلك في الجملة الاسمية (هو السجن) ست مرات. كما أكثر من استخدام الاستفهام (هل) والفاء (يا) في محور الشهادة.

٣- النحام الخاص بالعام.

فرغم معاناة الشاعر وهو داخل السجن إلا أنه لم يستخدم أسلوب "الإناء" بل جعلها معاناة عامة طالت كل رفاقه. كما طال الألم كل أفراد الشعب الفلسطيني ومن هنا اكتسبت الانتفاضة طابعها الشعبي.

٤- التنازل والتعدي.

لم نلاحظ في شعره نعمة الحزن واليأس والإحباط . بل نراه يرى أن هذه الانتفاضة التي سمت لكل أفراد الشعب . للطفل والشاب والشيوخ والمرأة والسجين والشهيد والساع مداعها للكانى والزمانى وقد زادت ثقة بأن هذه الانتفاضة ستحقق له ولشعبه النصر والحرة والخلاص .

٥-توظيف التراث:

مسأل الشاعر ألي استخدم التراث خاصة الدينى في النص القرآنى الذي وظفه في شعره خاصة في سورة الفيل وطيور اباييل- حجارة السجيل بإضافة إلى التراث الشعري القديم في مثل عتر بن شداد هل غادر الشعراء أم في الحديث عند كل من عمود درويش وسميح القاسم .

٦- اللغة والقافية:

سيطرت على لحنه مفردات ومصطلحات تكررت كثيرا في تناغم تام مع أحداث الانتفاضة وقاموسه الشعري مثل :الحجر . القلاع .الفراس .الغاز .المسيل للدموع .السجن .الزنازة .الجنود .الطفل .المسلم .الوطن .الشهيد والمريس وغيره . أما القافية فقد اتخذ من الوزن الموسيقى لكلمة حجر قافية لقصيدته كما اتخذ من الراء في هذه الكلمة رويأما يعني انه قصد إليها قصدا . وجعل حرف الراء يتكرر رويأ في سبع وعشرين سطرا من مجموع قصيدته التي تتألف من تسعة وأربعين سطرا على وزن حجر .

وبعد فإن الشاعر قد وفق في اختيار قصائده والمعيرة تعبرا صادقا عما هدف إليه . ودلته في اختيار العنوان وبمفرداته الشعرية في أسلوب سلس وعبارة رشيقة ولغة واضحة تناسب مع الجو الانتفاضي الذي نظم فيه ديوانه وتحقيقا للتلاحم بين الشعر والفعل الصائى .

وما توفيقى الا بالله العلى العظيم

المصادر والمراجعأولاً: دواوين شعرية

١. ديوان إبراهيم طوفان مكتبة اغتسب عمان ط١ سنة ١٩٨٤
٢. ديوان البارودي محمود سامي البارودي تحقيق محمد شفيق معروف دار المعارف القاهرة سنة ١٩٧٥.
٣. ديوان توفيق زهايد دار العودة بيروت ط١ سنة ١٩٧٣.
٤. ديوان صبح القاسم دار العودة بيروت ط١ سنة ١٩٧٣.
٥. ديوان عبد الباصر صالح. الجهد ينحني أمامكم مؤسسة البيارض الصحفية القدس ط١ سنة ١٩٨٩.
٦. ديوان غنتر بن شلاند دار الكتب العلمية بيروت ط١ سنة ١٩٨٥.
٧. ديوان محمود درويش دار العودة بيروت ط١١ سنة ١٩٨٤.
٨. ديوان معين بيسو الأعمال الشعرية دار العودة بيروت ط١ سنة ١٩٨٧

ثانياً: المصادر والمراجع

١. المتوكل طه وإبراهيم جوهر. الثقافة والانتماء منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين. القدس ط١.
٢. د. الطاهر محكي الشعر العربي المعاصر ورواياته دار المعارف القاهرة ط٢ سنة ١٩٩٣.
٣. د. حليل عودة وآخرون دراسات نقدية في الأدب الفلسطيني المحلي اتحاد الكتاب الفلسطينيين القدس ط١ سنة ١٩٩٣.
٤. د. عادل أبو عمتة شعر الانتماء دراسة واختيار اتحاد الكتاب الفلسطينيين القدس ط١ سنة ١٩٩١
٥. د. عز الدين إسماعيل الشعر في إطار العصر النثوري. دار العلم بيروت ط١ سنة ١٩٨٤.
٦. علي أحمد سعيد (ادونيس) زمن الشعر دار العودة بيروت ط١ سنة ١٩٧٢.
٧. غسان كنفاني الآثار الكاملة (المجلد الرابع) دار الطليعة بيروت ط١ سنة ١٩٧٧.
٨. غسان كنفاني الأدب الفلسطيني المقاوم من ٤٨-١٩٦٨ مؤسسة الدراسات الفلسطينية بيروت ط١ سنة ١٩٦٨.
٩. د. فصي الحسين الموت والحياة في شعر المقاومة دار الرائد العربي بيروت ط١ بدون.
١٠. برار قباني قصتي مع الشعر دار العودة بيروت سنة ١٩٧٣.
١١. مريه أبو مضال جدول الشعر والثورة المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط١ سنة ١٩٧٩
١٢. د. واصف أبو الشباب شخصية الفلسطيني في الشعر الفلسطيني المعاصر دار العودة بيروت ط١ سنة ١٩٨١

ثالثاً: الرسائل الجامعية

- بسام فصل مطاوع دلالة الحجر في شعر الانتماء رسالة ماجستير جامعة الأقصى (كافة الترميم) سنة ٢٠٠٠.

رابعاً: دوريات

- مريه عيسى دراسة لديوان عي صباغ دراسة عربية سنة ١٩٧٢.

حرية أمريكا الزائفة في شعر لانجستون هيوز «قصائد مختارة»



ترجمة وإعداد: د. بشينة أحمد أبو المجد عيسى *

لانجستون هيوز (١٩٠٢ - ١٩٦٧) أديب أمريكي ذاع صيته كأحد المساهمين البارزين في نهضة هارلم، الأدبية في أمريكا والتي بدأت في العشرينات من القرن الماضي وكان اهتمامها جمع شتات الأدباء السود في العالم والتعبير عن هويتهم الأصلية كإفريقيين انتزعوا من وطنهم الأم سخرة للإنسان الأبيض في أمريكا وغيرها. كتب هيوز المسرحية والرواية والقصة القصيرة والسيرة الذاتية والشعر الذي يعد أعظم إبداعاته والذي تم جمعه ونشره في مجلد واحد عام ١٩٩٦ وهو ذات المجلد الذي انتقيت منه قصائد هيوز. وقد علا نجم هيوز في سماء الشعر بظهور قصيدته الشهيرة، الزنجي يتحدث عن الأنهار، في عام ١٩٢١ والتي تتناول مشكلة العنصرية في المجتمع الأمريكي.

وقد عبر هيوز في شعره عن محنة الإنسان الأسود ومحنة الفقير والمظلوم ومسلوب الإرادة والحرية في المجتمع الأمريكي. ولأنه عاش التمييز العنصري فقد كرس حياته مدافعاً عن حقوق الإنسان، وجعل حياة الشعب الأمريكي الأسود وأغانيه الشعبية وموسيقاه القوية الصاخبة موضوعاً وإيقاعاً لشعره وصل به إلى العالمية. ولقد دفعني اهتمام هيوز بحرية الإنسان أن أنقل لقارئ العربية ترجمة لبعض أشعاره تناول فيها محنة الإنسان المغلوب على أمره بسبب

(*) أستاذ مساعد الأدب الإنجليزي، جامعة الأزهر.

جنسه أو لونه أو غير ذلك في وطن كان يحلم والكل معه أن يكون ضياء الحرية للناس جميعاً دون أن ينتقص من هذا الحق ثمة مغايرة في الجنس أو الدين أو العقيدة.

لقد كانت صلصة هيوز بالغة الأثر في نفسه، فأخذ يصعّص في قصائده تاريخ الإنسان الأبيض على الوطن الحلم منذ وطأت أقدامه ثراه فكانت إبادته لمواطنيه الأصليين ثم استعباده لمن جلبهم سوداً من أفريقيا يفلحون له الأرض مقابل شربة ماء أو تاكلهم صناعات أصحاب رأس المال مقابل لقيمات يمز منها في معظم الأحيان، ثم أعيراً عزهم في أحياء فقيرة قلزة يعيشون فيها كالحشرات وعدم الاختلاط بهم حتى في وسيلة المواصلات حيث يخلص لهم عربة حقيرة تسمى عربة "جيم كراو" التي أشار إليها الشاعر كثيراً في قصائده. وقد عبر هيوز أيضاً عن محنة الإنسان الأبيض الفقير الذي خدع في الوطن الجديد وتبددت أحلامه على أرض لم يجد فيها غير الجشع وطغيان المادة والفساد وسحق القوى للضعيف واغصاب الأرض وكل شيء.

والحرية في أمريكا، كما يصفها الشاعر في إحدى قصائده، هي حلم قد تأجل حتى أصابه العفن. وإن بدت الحرية عند الشاعر حلم الأمريكي الأسود، فهي أيضاً حلم الكثيرين في أمريكا الذين مازالوا يعانون من عنصرية اللون والجنس والعقيدة. فأمريكا في نظره حلم خدع فيه الناس ووطن بني على الجشع وسلب حرية الآخرين. وما الحرب المعلنة اليوم ضد العرب والمسلمين وتزييف الحقائق لغزو تلك الشعوب وتدمير حضارتها وازدواجية المعايير في التعامل مع القضية الفلسطينية وسجون جوانتانامو وغيرها من الممارسات التي ضاقت بها العالم ذريعاً إلا دليل على استمرارية تلك الرعة الاستعمارية التوحشية في أمريكا وزيف شعار الحرية الذي ترفعه وتصب نفسها اليوم حارماً عليه. ويبقى أن نقول أن ما من عاقل يؤيد بقاء طاغية في حكم ولكن أيضاً ما من عاقل يدمر شعباً بكامله حتى ينال هذا الشعب ما تدعيه أمريكا أنسه حرية. وكلمة قرأنا شعر هيوز ازددنا تأكيداً أن لافد الشيء لا يعطيه، فأمريكا كانت ومازالت تفتقد المصادقية التي هي جوهر الحرية. ورغم إحساس الشاعر بالمرارة في مجتمع التقذ فيه الحرية نلمح وميض أمل في قصيدة "الجزيرة [١]" أن يجد ضالته المنشودة، فالجزيرة التي تراها ضمناً ممكن الحرية لا تبعد عنه وهو يركب موجة الأسى: لا بضغ غطوات

القصائد المختارة

"ولكن أميركا من جديد"

ولكن أميركا من جديد
لكن الحلم الذي اعتدناه
لكن من أتى هذا السهل
يتشد بيتاً يكون فيه حراً.

(أميركا لم تكن أبداً أميركا بالنسبة لي)

لكن أميركا حلم الخالدين
لكن أرض الحب العظيمة القوية
فهي لم تكن أبداً سكناً للوك يتآمرون أو طغاة يكيدون
يسحق الأعلون فيها الأسفلين.

(أميركا لم تكن أبداً أميركا بالنسبة لي)

آه، لكن أرضي مكانا
تتوج فيه الحرية بأكليل وطني غير زائف
فالفُرصة حقيقية، والحياة حرية،
والمساواة في الهواء الذي نتنفسه.

(لم توجد أبداً مساواة بالنسبة لي
ولا حرية في هذا الوطن... "وطن الأحرار".)

تكلم! من أنت الذي يمتص في الظلام؟
ومن أنت الذي يسدل الستار على النجوم؟

أنا الفقير الأبيض، غديعت وتحطمت،
أنا الزنجي أحمر نذب العبودية
أنا الرجل الأحمر الذي طُرد من الأرض،
أنا المهاجر محتضن الأمل المشهود -
لم أجد إلا ذات الحطة القديمة الغيبة

خطة أكل الكلب للكلب، وسحق القوى للضعيف.

أنا الشاب المليء بالقوة والأمل،
كبلني ذلك القيد القديم المتصل
قيد الربح والقوة والكسب واغتصاب الأرض!
واغتصاب الذهب! واغتصاب ما يشيع النهم!
تسخير البشر! قبض المال!
وامتلاك كل شيء إرضاء للجشع!

أنا المزارع، رقيق الأرض.
أنا العامل الذي يبيع للألة.
أنا الزنجي، الخادم لكم جميعاً.
أنا الناس، وضع، جائع، حقير -
جائع حتى اليوم رغم الحلم.
أضرب حتى اليوم - آه، يا أول من أتوا هنا!
أنا الرجل الذي لم يتقدم إلى الإمام أبداً
أفقر عامل يُقايض به عبر السنين.

لكني أنا الذي حلمت حلمنا الأساسي
في ذلك العالم القديم عندما كنت خادماً للملوك،
الذي حلم حلماً قوياً، شجاعاً وصادقاً
حتى انصبت أغانيه القوية الجريئة
في كل طوبية وحجر، وفي كل بوية.
الذي صنع من أميركا الأرض التي صارت.
آه، أنا الرجل الذي أبخر منذ باكراً الزمن
بجثا عما أقصده وطننا -

أنا الذي غادرت شاطئ إيرلندا الداكن،
وسهل بولندا، ومروج إنجلترا المخضرة،
ومن شواطئ أفريقيا السوداء آتيت
لكي أبني "وطناً للأحرار".

الأحرار؟

من قال الأحرار؟ لست أنا؟

مؤكد لست أنا؟
 الملايين في راحة اليوم؟
 الملايين ماتت بطلقات رصاص في إضراب؟
 الملايين التي لم تتقاض أجراً؟
 رغم كل الأحلام التي حلمناها
 وكل الأغاني التي غناها
 وكل الآمال التي عشناها
 وكل الرايات التي رفعناها،
 فالملايين لم تتقاض أجراً -
 غير الحلم الذي أصبح اليوم ميتاً.

آه، لكن أميركا من جديد -
 الأرض التي لما تكن بعد ولكن -
 ولكن يجب أن تكون - أرضاً عليها كل إنسان حر.
 الأرض التي هي أرضي - أرض الرجل الفقير،
 أرض الهندي، أرض الزنجي - أنا
 الذي صنع أميركا،
 الذي يعرفه ودمه، بإيمانه وأله،
 بيده في المسبك، بمحراثه في المطر،
 يجب أن يعيد حلمنا القوي مرة ثانية.

لا ريب، بمعنى أي اسم قبيح تختاره -
 فصلب الحرية لا يصدأ أبداً.
 من الذين يعيشون مثل الطفيل على حياة البشر،
 يجب أن نسترد أرضنا مرة ثانية،
 أميركا !

آه، نعم
 أفوضها بوضوح،
 أميركا لم تكن أبداً أميركا بالنسبة لي،
 ولكني أقسم

أميركا سوف تكون !

من حطام موتنا على يد عصابة مجرمين،
من الاغتصاب وعفن الابتزاز، من السرقة والأكاذيب
نحن، الناس، يجب أن نسترد
الأرض، المناجم، الثبات، الأنهار،
الجيال والأرض الشاسعة -
كل شيء، كل هذه الولايات الممتدة البانعة -
ونصنع أميركا من جديد !

"أعطنا سلاماً"

أعطنا سلاماً مساوياً للحرب
وإلا لن ترضى أرواحنا
وسوف نتساءل لماذا حاربنا
ولماذا مات الكثيرون منا.

أعطنا سلاماً يقبل كل تحدى -
تحدى الفقراء، السود، كل المحرومين،
تحدى العالم الكبير الذي استعمر
والذي عانى طويلاً ظلماً.

أعطنا سلاماً يجعلنا حكماء
أعطنا سلاماً يجعلنا أقوياء
أعطنا سلاماً يجعلنا نقف بإباء
في السلم وفي معركتنا ضد كل خطأ.

أعطنا سلاماً لم يستخدم رخيصة
سلاماً ليس كيداً بارعاً
سلاماً يتحمس به الناس
سلاماً يعيد الحقيقة لخلعنا.

أعطنا سلاماً ينتج مدارساً عظيمة -
كما تنتج الحرب أسلحة عظيمة،

سلاماً يزيل أحياء الفقراء
كما أزلت الحرب في نزعة شر الأعداء.

أعطنا سلاماً يجند
جيشاً قوياً يخدم الإنسانية،
وليس مجرد جيش معد للقتل والفناء.

جيشاً مدرباً على النفع والبقاء
ويأت بهالم فيه إحاء.

"أحلم بهالم"

أحلم بهالم لا يسخر فيه إنسان
من أخيه الإنسان،
فيه الحب يبارك الأرض
ويزين طرقاته السلام
أحلم بهالم يعرف فيه الجميع
طريق الحرية الحلوى،
ليس فيه طمع يوهن الروح
ولا جشع يفسد اليوم.
عالم أحلم به، فيه الأسود أو الأبيض،
أو أى جنس يكون،
للكل نصيب في خيرات الأرض.
وكل إنسان حر،
فيه الشقاء قد شقق
والبهجة، مثل لؤلؤ،
تلبى حاجة كل البشر -
أحلم بهذا، عالمي!

"الرجل الأسود يتحدث"

أقسم برى
أنى: مازلت لا أفهم
لمادا تعنى الديمقراطية
كل واحد إلا أنا.
أقسم برى

إني لا ألهم
لماذا لا تنطبق الديمقراطية
على الرجل الأسود.

وأقسم
إني حقيقة لا أعرف
لماذا باسم الحرية
تعاملني هكذا.
تجملني أركب في الجنوب
عربة "جيم كراو"،
من لوس المجلوس إلى لندن
تنشر حاجز اللون.

جيش "جيم كراو"
والبحرية، أيضا -
هل حرية "جيم كراو" هي أفضل
ما انتظروه منكم؟

إني ببساطة أتساءل
لأني أريدك أن توضح
أي نوع من العالم
نقاتل حتى ننبه.
إذا كنا نقاتل لننبه
عالم الغد الحر
فلماذا لا ننهي الآن
أسى "جيم كراو" القديم؟

"الحرية [١]"

لن تأتي الحرية
اليوم، هذه السنة
لن تأتي أبداً
من خلال مساومة مشبوهة وخوف.

فأنا لي كل الحق

مثل رفيقي الآخر
أن أقف
على قدمي
وامتلك أرضاً.

لقد سمعت سماع قول
"دع الأمور تمشي في مجراها.
غداً يوم آخر".

أنا لست في حاجة إلى حرية تأتي بعد موتي
فأنا لا أستطيع أن أعيش على غير الغد.

الحرية

بذرة قوية

تزرع

في وقت نحتاج إليها بشدة

أريد الحرية

مثلك تماماً.

"الحرية [٢]"

يعتقد بعض الناس
أنه يحرق الكتب
بحرقون الحرية.

يعتقد بعض الناس
أنه يسجنهم
قد سجنوا الحرية.

يعتقد بعض الناس
أنه ياعدام الزنجي ظلاماً
قد أهدموا الحرية.

لكن الحرية

تقف وتضحك

في وجوههم

وتقول،

إنكم لن تقتلون أبدا !

"الحرية [٣]"

يعتقد بعض الناس

أنه يحرق الكنائس

يحرقون

الحرية.

يعتقد بعض الناس

أنه يسجن

يسجنون

الحرية.

يعتقد بعض الناس

أنه يقتل إنسان

يقتلون

الحرية.

لكن الحرية

تقف وتضحك

في وجوههم.

وتقول

لا -

ليس هكذا !

لا !

"قطار الحرية"

قرأت في الجرائد عن

قطار الحرية

سمعت في الإذاعة عن

قطار الحرية

رأيت ناساً يتحدثون عن

قطار الحرية

سيدي، إني في انتظار

قطار الحرية.

في الجنوب في "ديكسي" القطار الوحيد الذي أراه

هو عربة "جيم كراو" تقف تنتظرنى

أمل ألا يكون هناك "جيم كراو" على قطار الحرية،

ولا باب دخول خلفي لقطار الحرية،

ولا يافطة "للملونين" على قطار الحرية

ولا "للرجل الأبيض فقط" على قطار الحرية.

إني سوف ألحص

قطار الحرية.

من هو المهندس على قطار الحرية؟

هل يستطيع رجل أسود كالفحم أن يقود قطار الحرية؟

أم أني مازلت حارساً لقطار الحرية؟

هل هناك صندوق اقتراع على قطار الحرية؟

وعندما يتوقف في الميسيسيبي، هل سيكون واضحاً

أن لكل شخص الحق أن يركب قطار الحرية؟

هل هناك من يجبرني

عن قطار الحرية؟

في محطة "برمنجهام" هناك يالطنان "ملون" و"أبيض"
يتجه الأبيض نحو اليسار، والملون نحو اليمين -
ولهم حق طرق منفصلة
هل هذه هي الطريقة التي نعتلى بها قطار الحرية؟
إذا سألتني أطفالي، أبي، من فضلك أشرح لنا
لماذا يوجد محطات "جيم كارو" لقطار الحرية؟
ماذا أقول لأطفالي؟ أخبرني -
لأن الحرية ليست حرية عندما لا يكون الإنسان حراً.

ولكن ربما يفسرونها لي
على قطار الحرية.

عندما تأخذ جدتي العجوز في "اتلاتا"
مكاناً في الصف لترى الحرية
هل سيصرخ فيها الرجل الأبيض: "أرجعي!
لا مكان للنزوح على طريق الحرية"
سيدي لقد اعتقدت أنه

قطار الحرية !

اسم حفيدها كان "جيمي".
مات في "الزويو"،
مات موتاً حقيقياً. لم يكن خادعاً.
تلك الحرية التي يحملها قطار الحرية،
هل هي حقيقية -
أم خداع مرة ثانية؟

"جيمي" يريد أن يعرف عن

قطار الحرية

هل سيأتي قطار حريته مدوياً على الطريق
يلمع في ضوء الشمس للأبيض والأسود؟
ولا يتوقف في محطات عليها علامات "الملون" و"الأبيض"،
يتوقف فقط في الحقول في وضوح النهار،
حيث لا يوجد يالطنان "جيم كارو"،
حيث لا توجد لجان استقبال، أو سياسيون معروفون،

أو غمد لا يستطيع السود انتخابهم
أو يافطة طابور الملونين -
لأن قطار الحرية سيكون لك ولي!

حينئذ ربما يصبح من قبورهم في "انزيو"
الذين قاتلوا: نريدها هكذا!
سوف يصبح الأسود والأبيض: أليست رائحة؟
فقد صار لديهم في البيت قطاراً لك ولي!
حينئذ سوف أصبح، انجد
لقطار الحرية!

"قبر لومومبا"

"لومومبا" كان أسوداً
ولم يثق
بالعانيات المنزلات
بمحقوق البرانيوم.

"لومومبا" كان أسوداً
ولم يصدق
الأكاذيب التي ينفذها اللصوص
خلال منخل "الحرية" الخاص بهم.

"لومومبا" كان أسوداً
دمه كان أحمر
ولأنه رجل
قتلوه!

"أنا أيضاً أغنى أميركا"

أنا، أيضاً، أغنى أميركا
أنا الأخ الأسود
يتم إرسالون لانتناول الطعام في المطبخ
عندما يأتي الصحاب،
ولكنني أضحك
وأكل جيداً

ويقوى جسدى.
غدا
سأجلس على المائدة
عندما يأتي الصباح
ولن يجرؤ أحد حينئذ
أن يقول لى
"تناول طعامك فى المطبخ".
وأيضاً
سوف يرون كم أنا جميل
وسوف ينجلون -
أنا، أيضاً، أميركا.

"تقاطع"

أبى رجل أبيض
وأبى العجوز سوداء
فإذا لعنت أبى الأبيض،
ارتدت لعناتى إلى.
وإذا لعنت أبى العجوز السوداء
ونحنيت أن تكون فى الجحيم
فإن آسف لتلك الأمنية الشريرة
وأتمنى الآن أن تكون بخير
أبى مات فى بيت كبير جميل
وأبى ماتت فى كوخ،
وإنى أتساءل أين ساموت،
فأنا لست أبيضاً ولا أسوداً!

"الرجال البيض"

إنى لا أكرهكم
لأن وجوهكم جميلة أيضاً.
إنى لا أكرهكم
لأن وجوهكم تشع بالحب والبهاء، أيضاً
ولكن لماذا تعذبوننى،

آه، أيها الرجال البيض الأقوياء،
لماذا تعذبونني؟

"حارس"

أهو لزام عليّ أن أقول
نعم، سيدى
لك كل الوقت
نعم، سيدى
نعم، سيدى
كل أيامي؟

"ظلم"

لم تعد الأحلام
اليوم متاحة
للحالمين
ولا الأخاف
للمنشددين.

في أماكن على الأرض
يعم الظلام الدامس
والصلب البارد
ولكن الحلم سيمود،
وتحطم الأغنية،
سجنها.

لقد مررنا بقبورهم
هؤلاء الموتى
كاسيين أم خاسرين
لم يعيأوا.
في الظلام
لم يستطيعوا أن يروا
من هو
الذى انتصر.

"مرثاة للشعوب السوداء"

كنت في وقت ما رجلاً أحمر
 لكن أتى الرجل الأبيض.
 وكنت رجلاً أسوداً، أيضاً،
 لكن أتى الرجل الأبيض.

أخرجوني من الغابة.
 وأخذوني بعيداً عن الأدغال.
 وفقدت أشجارى.
 وفقدت قمرى القضى.

الآن وضعتني في قفص
 في سيرك الحضارة.
 الآن أساق مع الكثيرين —
 اغبوسين في قفص سيرك الحضارة.

"حلم الحرية"

هناك حلم على الأرض،
 يقف وظهره للحائط
 يسمى أحياناً
 بأسماء مشوشة وغريبة.

هناك من يزعمون
 أن هذا الحلم لهم وحدهم —
 ونحن نعرف أن هذا إثم
 عليهم أن يكفروا عنه.

ما لم يكن للجميع نصيب في هذا الحلم
 مثل ضوء الشمس ومثل الهواء
 فإنه سيموت
 لافتقاده الجوهر.

الحلم لا يعرف حاجزاً أو لغة،
لا يعرف طبقة أو جنس.
فالحلم لا يكون آمناً
إذا اختص مكاناً واحداً

اليوم يقوى الحلم
وظهره للحائط -
ولكى يتوفر لإنسان واحد
يجب أن يكون للجميع -
حلمنا بالحرية.

"حلم تأجل"

ماذا حدث لحلم قد تأجل؟
هل جف
مثل كرم تحت الشمس؟
أم تقيح مثل جرح احتقن -
ثم اختفى؟

هل أصبح نتنا مثل لحم أصابه العفن؟
أم أنه قشرة يكسوها سكر
تذوب مثل حلو قد شرب؟
ربما أصابه الوهن
مثل حبل مثقل
أو أنه انفجر؟

"إذاعة إلى الهند الغربية"

المطلة : هارلم (مدينة الزنوج)

طول الموجة : قلب الإنسان

مرحباً، جامايكا!

مرحباً، هاييتي!

مرحباً، باناما!

مرحباً، سانت كيتس!

مرحباً، باهاما!

كلكم جزر وكلكم أراضي

تحفها شمس الكاريبي الدافئة

مرحباً! مرحباً! مرحباً! مرحباً!

أنا، هارلم

ألتحدث إليكم!

أنا، هارلم،

جزيرة أيضاً

في البحر الهائل لعالم اليوم المضطرب.

أنا، هارلم

أرض صغيرة، أيضاً،

يحيطها البحر الذي يندفع

ويختلط

بكل مياه العالم.

أنا، هارلم،

جزيرة داخل جزيرة،

لكنى لست وحيدة

أنا، هارلم

مدينة الرغبي

السمراء، العظيمة، الضخمة
تقع على جزيرة ماهاين، نيويورك
الولايات المتحدة الأمريكية

أنا، هارلم، أقول:
مرحباً الهند الغربية!
إنك سمراء مثلي،
تلونت بدم كثير مثلي،
انحدرت من شروق الشمس
إلى الظلمة مثلي،
من نهار إلى ليل، من أسود
إلى أبيض مثلي
مرحباً! مرحباً!
مرحباً! الهند الغربية!

"الجزيرة [٩]"

موجة الآسى
لا تغرقني الآن.

إني أرى الجزيرة
أمامي بضع خطوات.

إني أرى الجزيرة
رماها بيضاء.

موجة الآسى
خذي هناك.

المراجع

Bloom, Harold, ed. *Modern Critical Views: Langston Hughes*. New York: Chelsea House, 1988.

Emanuel, James A. *Langston Hughes*. New York: Twayne, 1967.

Hughes, Langston. *The Collected Poems of Langston Hughes*, ed. Arnold Rampersad, Associate ed. David Roessel, New York: Knof, 1996.

اتجاهات النقد الموسيقي المعاصرة لتطور الحركة الموسيقي في أوروبا في القرن الثامن عشر



د. سهير أسعد طلعت *



من الثابت أن القرن الثامن عشر كان بداية فترة ازدهار في تاريخ النقد الموسيقي في أوروبا. ففيه كانت أول محاولة منظمة في النقد الموسيقي، بعد تأخره في الظهور عن النقد في باقي أفرع الفنون الأخرى. وبالرغم من ذلك، كان بعد إحدى القوى المشكلة للحقبة المغلقة The Age of reason. إذ أن المغلانية شاركت في تكوين كل الأفكار المعاصرة، واستمرت في النمو بقوة مع تطور الأفكار العلمية والفلسفية، واختزلت التفكير العقلاني في كل مستويات الحياة، ومع تطور دور الطبقة الوسطى في المجتمع. فكل هذه الأفكار والمنشقات بالإضافة إلى القوة الاستقلالية للإنسان أعطت حماساً وهاجاً لخطب وكتابات المفكرين العظام في تلك الفترة. وأصبح النقد هو الأداة الأساسية في عملية التنوير، والفن مثل كل أنشطة العقل البشري، كان لابد أن يخضع للأخبار النقدي، ومن هنا ولد نقد الفن المعاصر والنقد الموسيقي.

وتعد بحق الموسوعة l'encyclopedia - التي أصدرها دالامبير وd'Alembert وديدرو Diderot (١) فيما بين ١٧٥١م-١٧٧٧م - التحفة التذكارية المعبرة عن المذهب العقلي خلال القرن الثامن عشر. وقد سبق هذه الموسوعة وصاحبها أيضاً سلسلة من الكتيبات والدوريات تتعلق بالجدل والاختلاف في الرأي المثار بشأن موضوعات موسيقية مختلفة. إن القرن الثامن عشر لا يمثل عصراً فنياً واحداً، فقد شهد نضج وازدهار الأسلوب الموسيقي الباروكي، ثم بزوغ وازدهار الأسلوب الموسيقي الكلاسيكي. وكان أكثر الموضوعات جدلاً هو الصراع الذي كان مثاراً في مطلع القرن الثامن عشر بين المتحمسين للأوبرا الإيطالية من جهة، وانصار الأوبرا الفرنسية من جهة أخرى.

ومن اللافت للنظر أن معظم هذه الصراعات تركزت حول فن الأوبرا الذي اعتبر أنه ملقن للفنون كلها. وبالرغم من أن الموسيقي للجنة لم تكن تعامل في ذلك الوقت بنفس الاهتمام كفن مكتمل مستقل، إلا أن الدوريات الموسيقية قد حفلت أيضاً بالكثير من النقد الموسيقي المليء بالإبداع.

وإذا كانت العقلانية هي الاتجاه السائد في النقد في تلك الحقبة، فقد استحوذت على المؤلفين للموسيقين والنقاد فكرة أن الفن ما هو إلا تقليد للطبيعة، سواء الطبيعة البشرية أو الطبيعة الخارجية. تلك الفكرة كانت مستوحاة من أيام أفلاطون وأرسطو، مروراً بمقراط وهوميروس، وظلت كذلك حتى عصر

النهضة. وقد عبرت تلك العقيدة عن نفسها في إطار المذهب العقلاني، والمذهب المعروف باسم "Theory of Affects" (٢): نظرية المؤثرات وينضوي تحتها كل التأثيرات العاطفية والشعورية والتعبيرية. وقد تطورت أساليب التعبير عنها في الفنون الأخرى من قبل ديكارت (٣) وSpinoza (٤) وآخرين. ومطبقت تلك الأساليب بعد ذلك على الموسيقى بصورة منتظمة بمعرفة المؤلفين الموسيقيين الألمان.

في ظل تلك الظروف، كان على النقد الموسيقي - الموجه بصورة فردية إلى المؤلفين أو مؤلفات موسيقية - أن ينتظر حتى تبدأ الصحافة اليومية والمجلات الموسيقية في الانتشار، إذ لم تبدأ في الظهور والانتشار المنظم إلا في أواخر القرن السابع عشر. وإذا كانت ألمانيا الأولى في مجال الإصدارات الموسيقية، فإن فرنسا كانت تعد هي الأخرى الوقود الفكري الذي غذي هذه الدوريات وعمل على انتشارها على نطاق واسع.

بدأ النقد الموسيقي الجاد في ألمانيا بظهور ماتيسون Mattheson بمقالات في مجلة "النقد الموسيقي Critica Musica" (١٧٢٢م-١٧٢٥م)، كما ساهم فيها أيضاً كل من ماربورج Marburg وشاينيه وميسلر Mizler. وكل هؤلاء النقاد الأوائل لعبوا دوراً هاماً في الحياة الموسيقية الألمانية.

تكونت أسس النقد الموسيقي ومعاييره واتجاهاته من التطورات الموسيقية والتاريخية وآراء النقاد عبر العصور المختلفة. لقد حاول النقاد في القرن الثامن عشر أن يقوم النقد الموسيقي على الحكم الشخصي Judge؛ نظراً لعدم وجود أسس وقواعد متعارف عليها للنقد الموسيقي، كما كان في النقد الأدبي الذي وضعت أسسه منذ أرسطو وتطور عبر العصور المختلفة.

وإذا كانت أسس وقواعد النقد بصفة عامة، ومنها النقد الموسيقي، تكونت من حوادث التاريخ وآراء النقاد في الأزمنة المتعاقبة؛ فسوف نحاول في هذا البحث استنباط اتجاهات النقد الموسيقي التي عاصرت تطور الحركة الموسيقية في أوروبا خلال القرن الثامن عشر. فكما يقول صمويل جونسون S. Johnson (٥): "لا تستخف بتلك الآراء التي تشكل القواعد، إذ أن معرفة الأسس أو القواعد لا تعني أكثر من معرفة الأحداث السابقة والعموميات الحكيمة المستخلصة منها والتفكير في رؤية سلسلة كبيرة من التجارب، سواء كانت عن موسيقى ليلية أو غنائية، هي أفضل أساس لإيجاد قواعد للعمل النقدي الموسيقي، لأن ذلك يؤدي للوصول إلى المبادئ والمعايير العامة التي يمكن بواسطتها نقد أي عمل موسيقي."

الهدف من الدراسة

هو الوقوف على اتجاهات النقد للموسيقى المعاصرة لتطور الحركة الموسيقية في أوروبا خلال القرن الثامن عشر. وسوف يتعرض البحث في ثناياه للإجابة عن التساؤلات التي يثيرها موضوع البحث:

- ١) ما هي أساليب النقد لدى النقاد الموسيقيين الأوائل في القرن الثامن عشر؟
- ٢) هل هناك معايير وأسس واتجاهات واضحة شكلت في أي وقت من القرن الثامن عشر قوام النقد الموسيقي؟
- ٣) هل استطاع النقد الموسيقي أن يؤثر أو يتأثر بالتجديد والتطور في الأساليب الموسيقية للمؤلفين الموسيقيين خلال القرن الثامن عشر؟
- ٤) ما هو موقف ودور النقد الموسيقيين من معاصريهم من أولئك المؤلفين الموسيقيين الذين سطعت شهرتهم بعد ذلك خلال القرن التاسع عشر (هايدن وموتسارت وبتهوفن)؟

أسلوب الدراسة

هي دراسة وصفية تحليلية؛ للوقوف على الاتجاهات العامة في النقد الموسيقي المعاصر؛ لتطور الحركة الموسيقية في أوروبا خلال القرن الثامن عشر.

تنظيم الدراسة

يتناول البحث تحليل النقاط الست الآتية:

- أولاً: النقد والنقاد الموسيقيون الأوائل في القرن الثامن عشر في ألمانيا
- ثانياً: المنظور التاريخي في النقد الموسيقي وأثر تجاهله في الحكم على الإبداع الموسيقي
- ثالثاً: النقاد الموسيقيون ودورهم في التحول من المذهب الباروكي إلى المذهب الكلاسيكي
- رابعاً: الحركة النقدية الموسيقية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر
- خامساً: النقاد الموسيقيون، وموقفهم من المؤلفين الموسيقيين المعاصرين لهم والذين سطعت شهرتهم بعد ذلك خلال القرن التاسع عشر
- سادساً: الخلاصة

أولاً: النقد الموسيقي في القرن الثامن عشر والنقل الأول في ألمانيا
 في نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر، ارتفع المستوى الثقافي بين الموسيقيين الألمان. وكان نقاد الموسيقى يطبقون الاتجاه السلطاني لرجال عصر التنوير والعقلانية "Age of Reason". وكان لهم أيضاً تأثير على الحياة الموسيقية، نظراً لكونهم منظريين ومؤلفين موسيقيين لهم تقنيات في التأليف الموسيقي. وهؤلاء كانوا يمثلون صفوة المجتمع، وكان أكثرهم شهرة "يوهان ماتيسون J. Mattheson"، و"لورنز ميشلر L. Mizeler"، و"فريدريك فيلهلم ماربورج F. W. Marburg"، و"يوهان أدولف شاييه J. A. Scheibe"، و"يوهان آدم هيلر J. A. Hiller".

دخلت الأفكار العقلانية الحديثة في النقد إلى ألمانيا أولاً عن طريق مدينة هامبورج، ولكن كانت برلين تعد من أكثر المدن أهمية، حيث تبلورت فيها الأفكار الفرنسية الجديدة؛ فمنذ منتصف القرن الثالث عشر، فتحت برلين أبوابها للمهاجرين من سكسونيا وشمال ألمانيا وأيضاً من الأجانب. في عام ١٧٢٥م، كان هناك أكثر من ثمانية آلاف فرنسي يعيشون هناك. ومنذ ذلك الوقت، شكلوا عنصراً هاماً في الحياة الفكرية للمدينة، وعلى ذلك فإن الانصهار القوي للأجانب في حياة المدينة أضاف شيئاً مهماً للقوى النقدية، وأصبحت تمثل خاصية بارزة في حياة المدينة. وساد الغزو الثقافي الفرنسي في برلين.

ومن مظاهر ذلك، تلك الأفكار الفرنسية التي عاشت في رسائل وأشعار الملوك، وفي القصور الأرستقراطية، وكذلك في المحافل العلمية في برلين، وأيضاً في المجلات التي تقرأها الطبقة الوسطى. وحينما ذهب في تلك الفترة الباحث الإنجليزي "تشارلز يورني C. Burney" إلى برلين لاحظ أن الجدل والنقاش في الموسيقى يجري في برلين أكثر حرارة وقوة من أي مكان آخر. كما لفت نظره كثرة المنظرين ونقاد الموسيقى في المدينة.

◆ المنظرون الموسيقيون في برلين:

لم تعج مدينة ألمانية أخرى بالموسيقيين المثقفين والقادرين على التحليل والتطوير الموسيقي مثلما كانت برلين. ففيها كتب كوانتز J. J. Quantz مقالاً عن "تعليم العزف على الفلوت" عام ١٧٥٢م، ونشر "كارل فيليب عمانويل باخ C. P. E. Bach" كتاباً عن الطريقة الصحيحة لعزف الكلافير من جزئين خلال أعوام ١٧٥٢م-١٧٦٢م، وكتب ماربورج Marburg "لبيل فن الغناء" وكتاباً تحت عنوان "فن العزف ولبيل العزف على لوحة المفاتيح keyboard خلال فترة ١٧٥٠م-١٧٥١م"، كما نشر كل من ماربورج Marburg وكيرنبرجر J. P. Kimberger كتاباً عن "الهارموني والتأليف الموسيقي".

لقد صنفت كل هذه الكتب كروائع لتعليم فن الموسيقى، وقد جمعت بين التدريس العملي والنظري مع التعليم الجمالي؛ ولذلك لم تكن برلين ينقصها المنظرين القادرين على هضم الأفكار الفرنسية لعصر العقل والتتوير لتلائم نوق الطبقة الوسطى.

ويؤكد ذلك إصدارات كريستوف فريدريك نيكولاي C. F. Nicolai لكل من مجلات مكتبة الفنون والآداب خلال فترة ١٧٥٧م-١٧٥٨م، ومكتبة ألمانيا العامة، ومجلة المكتبة العامة الجديدة؛ كأسلحة قاتل بها "نيكولاي" من أجل المطالبة بالاستشارة الدينية والاجتماعية والثقافية، وكان هذا الكاتب المؤثر صديقاً لماربورج Marburg وريخارت Reichardt، رائدي التنظير الموسيقي المعاصر وقتذاك في برلين؛ لذلك فقد أثرت المذاهب الموسيقية لمنظري برلين على الكتب الأكثر أهمية عن الجماليات في النصف الثاني من القرن الثامن عشر.

أوائل النقد الموسيقيين

١- جون ماتيسون John Mattheson (١٦٨١م-١٧٦٤م)

لقد عاش المؤلف والنقاد الموسيقي ماتيسون بين حقيبتين موسيقيتين؛ فقد عاش ازدهار عصر الباروك والفترة التي مهدت للعصر الكلاسيكي. فضلاً عن أنه كان عضواً مؤثراً في التطور والبعد عن الفترة الخاصة بطراز عصر الباروك، وهي الفترة التي اتسمت بالمشاعر الرصينة.

كان لماتيسون أفكار حديثة كمنظر ونقاد موسيقي، وبحث عن أشكال أكثر حرية في التعبيرات الدرامية للألحان والهارمونيات في الموسيقى الكنسية. وأكد على العودة إلى النزعة الفطرية الطبيعية. وكان أول من نادى وبحماس شديد على أهمية أن تكون الألحان غنائية cantabile وضرورة انتشار هذا النوع من الألحان. وكانت مؤلفاته الموسيقية تعكس إيمانه القوي بدرامية وغنائية الألحان.

في عام ١٧١٣م، انغمس ماتيسون في صراع عنيف، ممثلاً عن المدرسة القديمة للكونترابنط والتي تزعمها عازف الأرغن بوكماير Böckmeyer الذي كان ينظر للكانتون والكونترابنط نظرة دينية، بينما كان ماتيسون يعتبرهما شكلين من التمارين الذهنية للعقلية.

لقد اتبع ماتيسون نهج أصحاب الفلسفة الجمالية الفرنسية في تلك الأيام، الذين كانوا يعتبرون الطبيعة نموذجاً للفن، ومنها تستقي اللغة الموسيقية للعاطفة. لذا فإن المؤلفين الموسيقيين يجب أن يعبروا عن عظمة الروح والحب والمشاعر الإنسانية المختلفة. لقد كانت الطبيعة والمنطق والوضوح هي المعايير الأساسية التي كان يحكم بها ماتيسون على أنواع الموسيقى كافة.

كتب ماتيسون عن المؤلف الموسيقي الصغير هيندل Handle في عام ١٧٠٣م أنه ألف أرباباً طويلة وكذلك العديد من الكانتاتاس cantatas بدون المهارة

والذوق. ولكن في الوقت نفسه، تعكس بغزارة مشاعر حقبة الباروك تماماً مثل تلك التي انتشرت في تلك الفترة، والتي كانت مفعمة بالغنائية والكولوراتورا. وبالفعل كان أسلوب هيندل في الإيقاع واللحن الفخم، الذي وصل إلى غاية الجمال في محاولاته الناضجة في هذا الشأن.

وكان لعمل ماتيسون كمغني في الكورال في سن التاسعة وخلال فترة ١٦٩٠م-١٧٠٥م أن أثر تأثيراً كبيراً على نظرياته وأيضاً على عمله النقدي.

وكان ماتيسون يرى أن المسرح هو شيء حي طبقاً لنظرية Theory of Affects، وهو بذلك يريد لإحلال الأسلوب الدرامي المسرحي Theatrical style محل الأسلوب الكونترابونطي، الذي هيمن بدرجة كبيرة على الموسيقى الكنسية لأن مهمة مؤلف الموسيقى الدينية كانت تهدف إلى إثارة العواطف والأحاسيس الأخلاقية. وهذه الأفكار تضمنها كتابه "الموسيقى الوطنية Der Musicalische Patriot" في عام ١٧٢٨م، الذي عرف فيه كلمة "مسرحي" theatrical على اعتبار أنها المحاكاة الفنية للطبيعة، وإن كل ما يؤثر على البشر فهو مسرحي، فالموسيقى تكون مسرحية والعالم أجمع يكون مسرحاً عملاقاً.

وبهذه المذاهب والأفكار، نجد أن ماتيسون أثر تأثيراً كبيراً على الموسيقى الكنسية، وانعكس ذلك على الكانتاتنا الدينية في ظل سريان أسلوب الألحان الدرامية.

وعرف هذا الأسلوب أيضاً بـ"الأسلوب الميلودي الجديد New Melodic Style"، الذي كان يتواعم بدرجة كبيرة مع الريستاتيف recitative والأرياداكابو da capo aria في الأوبرا.

أنشأ ماتيسون أول مجلة دورية موسيقية مخصصة بالكامل للموسيقى، وهي "مجلة النقد الموسيقي Critica Musica" خلال فترة ١٧٢٢م-١٧٢٥م. وكانت المجلة تتضمن موضوعات موسيقية وأخرى مترجمة ذات اهتمامات تاريخية وجمالية. وقد اهتمت المجلة بمسألة الذوق إلى حد كبير وخاصة فيما يتعلق بالجدل الذي كان دائراً آنذاك بين أنصار المدرسة الكونترابونطية وأنصار الهوموفونية. وكثف ماتيسون صراعه ضد أسلوب الكونترابنط، الذي كان يمثل الأسلوب القديم والذي بلغ قمته على يد يوهان سباستيان باخ J. S. Bach. أما الجانب الآخر للجدال، كان الأسلوب الميلودي الحديث ممثلاً في تليمان Telemann، والأوبرات الإيطالية لهيندل، والنزعة الخاصة بالكانتاتنا، ومؤلفات ماتيسون.

في الإصدار الثاني من "مجلة النقد الموسيقي Critica Musica"، أعاد نشر الدراسة الخاصة بالراهب "فرانسوا راجونيه Abbé F. Raguene" (٦) التي تقوم بشكل أساسي على مناقشة الفروق والاختلافات القلّمة بين الذوق الفرنسي والذوق الإيطالي للموسيقى والأوبرا. وهي الدراسة التي كانت بمثابة فتح النيران

على الصراع الفرنسي ضد لوبرا الباروك الإيطالية، كما أضاف ماتيسون بعض الملاحظات والآراء بخصوص هذا الموضوع، وذلك بعد نشر تلك الدراسة مباشرة. بالإضافة إلى نشر بعض الآراء الأخرى التي تدافع عن الموسيقى الفرنسية، ومن خلال تلك الكتابات دخلت الأفكار النقدية الفرنسية إلى ألمانيا. كما تضمنت المجلة أيضاً مقالات نقدية قاسية لبعض أعمال كل من هيندل وباخ. وأصبح كل عدد يصدر من "مجلة النقد الموسيقي Critica Musica" يتضمن موضوعات موسيقية لها طابع جدلي وخالقي، وأخرى خاصة بفلسفة الجمال. هذا بالإضافة إلى موضوعات تاريخية ونقدية خاصة بالموسيقين والموسيقى.

وعندما نشر ماتيسون في عام ١٧٣٩م كتاب "لقائد الموسيقي الكامل Vollkommene Kapellmeister"، الذي كان يعتبر نصاً قياسياً ومعياريًا للتطوير الموسيقي وفلسفة الجمال؛ وبهذا اعتبرت هذه الفترة من الفترات الكلاسيكية للنقد. وبناء على هذا الكتاب، تم وضع الكثير من الأسس التي ارتبطت بالنظرية النقدية الحديثة. إلا أنه بالإضافة إلى هذا الكتاب، كانت هناك "دراسة في الهارموني Traité d'Harmonie" للمؤلف الموسيقي الفرنسي رمو Rameau عام ١٧٢٢م، وكتاب فوكس J. J. Fux في عام ١٧٢٥م "خطوات إلى برناسوس Gradus ad Parnassus" وفيه تقنين للتواعد في المؤلفات الكونترابنطية. فهذه الكتب الثلاثة كانت تعتبر الأساس للتطورات الموسيقية كافة منذ فترة باخ وحتى نهاية القرن التاسع عشر.

ولكن يظل ماتيسون هو البداية في المدخل للتطورات الجديدة التي حدثت في الموسيقى والعمل على تنوير الطريق من خلال نظرياته وآرائه النقدية، والذي تأثر به عدد من الباحثين الألمان، والذي قيل عنه أنه ربما يكون أول ناقد موسيقي في العصر الحديث (٧).

٢- فريدريك وليام ماربورج F.W.Marpurg (١٧١٨م-١٧٩٥م) (٨)
كان ماربورج أهم منظري حقبة العقلانية والتنوير Age of Reason في برلين. وكان يمثل ماتيسون في هامبورج كحامل لواء الأفكار العقلانية ومفكر عظيم المعرفة والقدرة على الجدل والمناقشة. لقد نشر أحد عشر كتاباً في كل ما يخص الموضوعات الموسيقية، تناول فيها النظريات والتأليف الموسيقي وأصاليب العزف على الآلات ذات لوحات المفاتيح، وبحث عن الفوج. بالإضافة إلى هذه الكتب النظرية، نشر ماربورج أعمالاً نقدية وتاريخية مثل كل المفكرين الألمان في تلك الفترة.

لقد تضمنت مجلته الموسيقية "الناقد الموسيقي على ضفاف الغناء Der Der Critische Musicus an der Spree" مقالات لمؤلفين ألماني وفرنسيين. وكانت المقالات الفرنسية مترجمة. كما تضمنت مقالات نقدية عن الأوبرا الإيطالية. وفي

عام ١٧٥٩م، نشر كتابه "مقدمة نقدية لتاريخ الموسيقى Kritische Einleitung in die Geschichte der Musik".

وفي عام ١٧٥٤م، بدأ ماريبورج في إصدار مجلة موسيقية ثنائية وهي "مقالات تاريخية نقدية لاستيعاب الموسيقى Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme des Musik". كانت هذه المجلة عبارة عن خمسة مجلدات تضم ترجمات من الفرنسية، ومراجعات لكتب ومقطوعات موسيقية، وسير ذاتية عن المؤلفين للموسيقين، وتقارير عن الأوبرا وخلص الأوبرا الألمانية. ثم بدأ ماريبورج في إصدار مجلة موسيقية ثالثة وهي "رسائل نقدية عن فن النغم Kritische Brief über die Tonkunst"، التي تناولت مقالات جادة في النظريات الموسيقية، وأسس في التأليف الموسيقي لنص أدبي، وبحث عن الفجوة، ومساهمات في تاريخ الموسيقى.

لقد كان تأثير ماريبورج وكيرنبرجر Kimberger كبيراً لدرجة أن برلين ظلت لفترة طويلة مركزاً لسيطرة النقد الموسيقي. وبينما انضمت المدن الشمالية الأخرى إلى برلين في النقد الموسيقي الفعال.

وعلى هذا يمكن القول إن النظريات الموسيقية ازدهرت في شمال ألمانيا ووجد فيها التفكير النقدي الموسيقي مساحة أكبر من المدن الأخرى، لذلك أصبح الشمال الألماني هو المركز للأفكار النقدية الموسيقية الحديثة والمستتيرة وبلدا للمجلات الموسيقية والرواد الأوائل في النقد الموسيقي.

٣- لورينز كريستوف ميسلر L. C. Mizler (١٧١١م-١٧٧٨م) (٩)

أسس ميسلر مجلة "المكتبة الموسيقية الجديدة New Eroffnete Musikalische Biblioythek". هذه المجلة كانت الصحيفة الرسمية للمجتمع في ليبزج، وكانت تعني بالحكم بموضوعية على المؤلفات الموسيقية والكتب التي تختص بالرياضيات والفلسفة والجماليات والنظريات والأداء الموسيقي. وقد لعبت الحجة والنقاش دوراً هاماً في تلك المجلة. كان النقد الموسيقي أكثر قسوة في ليبزج عنه في برلين، ولقد هاجم ميسلر شائيه وأسلوبه في نقده الموجه إلى يوهان سباستيان باخ. كما كتب شعراً تأييداً عند وفاة باخ (إذ كان أحد تلميذ باخ)، وكانت تلك المقالة تحت عنوان "ذلك هو فن الموسيقي الذي هو جزء من التعليم الموسيقي".

كان ميسلر أستاذاً كبيراً وعالمياً في "السمعيات Acoustic". ففي جامعة ليبزج التي محاضرات عن الرياضيات والفلسفة والموسيقى. كما أيسس في عام ١٧٢٨م "جمعية العلوم الموسيقية"، والتي توقع منها ظهور عصر جديد في الموسيقى.

وفي عام ١٧٣٩م، نشر مئسّر عناصر الباص المتصل المعالج وقفا لمنهج الرياضيات The Elements of Through Bass According to the Mathematical Method. كان مئسّر يتسم بالحكم بموضوعة على النقاش والجدل الذي يتناول الموضوعات الموسيقية المختلفة. وكانت دائرة النقد عند مئسّر تشمل النظريات الموسيقية والفلسفة الموسيقية والجماليات.

٤- يوهان آدم هيللر Johan Adam Hiller (١٧٢٨م-١٨٠٤م)

في نهاية القرن الثامن عشر، كان هيللر يمثل النقد الموسيقي في ليبزج، وكان من أكثر المؤلفين الموسيقيين شهرة في ذلك الوقت. وهو الذي أسس "المجلة الموسيقية" في عام ١٧٦٦م تحت عنوان "أخبار الأسبوع وملاحظات تخص الموسيقى Wochentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Music Betreffend".

كان هيللر من أكثر الموسيقيين شعبية في ألمانيا، فقد اقتربت موسيقاه من الذوق البسيط للطبقة الوسطى التي شكلت جمهور أوبرا "السنجشيل Singspiele" الألمانية، وأصبحت المسرحيات الغنائية والفودفيل هي التي عبرت عن أحاسيس الناس.

وموسيقى هيللر كانت تتميز بالبساطة في الألحان، وبذلك استطاعت أن تؤثر على الطبقة الوسطى في ألمانيا ذات الذوق الحديث في عصر العقلانية، مما ساعد على انحسار الذوق الموسيقي الفرنسي، مع ظهور هذه البساطة الألمانية متمثلة في موسيقى هيللر.

لقد أظهر هيللر نفس اتجاه هذا الذوق العام في مجلته الموسيقية، التي كانت تكتب في ذلك الوقت بواسطة المنظرين ولجمهور المنظرين. ومن جهة أخرى، كان هيللر أول ناقد يهتم بمحبي الموسيقى، كما يهتم بالموسيقى المتخصص؛ لذلك لم تعد المقالات النظرية التعليمية التي ملأت المجالات الموسيقية الأولى، بل أصبحت تتناول تقارير عن المؤسسات الموسيقية، ودور الأوبرا، والأوركسترا، ومراجعات للكتب والمؤلفات الموسيقية، مما بدأ معه النقد الموسيقي يقترب من الذوق العام للطبقة الوسطى.

٥- يوهان أدولف شاييه J. A. Scheibe (١٧٠٨م-١٧٧٦م)

يعتبر شاييه من أهم النقاد الألمان في القرن الثامن عشر وهو مؤلف موسيقي أيضاً، وكان ضد للتأثير الإيطالي على الأوبرا، وكان يدعو للعقلانية في الموسيقى والنقد الموسيقي. لذلك فقد أسس مجلة للنقد الموسيقي Der Critisch Musicus في هامبورج عام ١٧٣٧م. وقد كتب مقالة يهاجم فيها باخ، واعتبر نفسه يمثل الذوق الحديث والموسيقى الحديثة.

له عدة كتب عن المسافات الموسيقية (عام ١٧٣٩م)، والموسيقى الغنائية (عام ١٧٥٤م). كما له أربعة مجلدات الجزء الأول منها عن التأليف الموسيقي، وله مؤلفات موسيقية أيضاً في موسيقى الحجرة، والعديد من الكونشرتات، الأورتوريو، والكانتاتنا النيبوية، وأوبرا واحدة.

ثانياً: المنظور التاريخي في النقد الموسيقي

في اللحظة التي ولج فيها النقد الموسيقي العالم لأول مرة، ظهر أول نزاع بين هذه القوى الجديدة والقوة الإبداعية. ومنذ منتصف القرن الثامن عشر امتلأ العالم بضجة هذا الصراع بين النقاد والمؤلفين. كان ذلك نتيجة منطقية للمواجهات المختلفة في العالم والصراع بين الأجيال أو العصور، وإليها نتيجة بفعل تطور الاتجاهات التاريخية.

لقد كان الصراع الأول في تاريخ النقد الموسيقي الحديث نتاجاً للتطور التاريخي. وكان هذا الخلاف بين يوهان سباستيان باخ J. S. Bach ويوهان أدولف شاييه J. A. Scheibe. وربما يكون نموذجاً لمعظم النزاعات التالية بين النقاد والفنانين. لقد كان الخلاف بين المؤلف الموسيقي الكبير للعصر الباروكي، أما الناقد فهو واحد من قادة النقاد الألمان في عصر العقلانية والتتوير، عصر تحرك بعيداً عن المبالغة الشديدة للفن الباروكي. لقد كان الصراع بين الخيال الملتهب للفنان الباروكي والوضوح العقلاني للاستتارة كان أمراً حتمياً (١٠).

متلماً برزت صراعات متشابهة تحت أسماء مختلفة في عصور مختلفة. في عصر باخ، كان الصراع بين العقلانية والمبالغة الشديدة للفن الباروكي. وفي بداية القرن التاسع عشر، كان الصراع بين الكلاسيكية والرومانتيكية. غير أن هناك حقيقة من أن شاييه كان مخطئاً في وصف موسيقى باخ بأنها مصنوعة ومعقدة ومفرطة الاتساع. وكان الخطأ في نقد شاييه نابعاً من كونه ممثلاً لدور تاريخي يفضل الوضوح عن الخيال، لذلك فإنه لم يفهم قيمة موسيقى "باخ" (١١).

أول مقالة نشرها شاييه عن باخ كان في مجلة "Der Critische Musikus" (١٢)، وكان في سن الثامنة والعشرين، ورأي أنه يمثل الحقوق الحديث والموسيقى الحديثة. لذلك كان الحكم على موسيقى باخ من وجهة النظر هذه. بدت موسيقى باخ لشاييه كمثال لصناعة الأسلوب للتكنيكي فقط. ويمضي المقال: "إن الرجل المحترم هو أكثر الموسيقيين تميزاً، فهو فنان رائع على الكلافير والأرغن، ويندهش المرء ليراعته ويتعجب كيف يحرك أصابعه وأقدامه بسرعة دون أن يتعرق، أو كيف يمدّها للقيام بقفزات واسعة دون أن تصدر منه نغمة خاطئة. إن هذا الرجل القدير ابتعدت "الطبيعة" عن مؤلفاته الموسيقية، وذلك من خلال توظيف الأدوات المعقدة، وتسويد الجمال بالفن المفرط في التكلفة، وهو

يقدر مصاعب موسيقاه وفقا لأصابعه. لذلك فإن مؤلفاته صعبة الأداء، حرمت من الجمال والتجانس ووضوح اللحن".
لذلك فشل شايته كنقد في الحكم على موسيقى باخ، وذلك لأن النقد يجب أن يتم من خلال معايير وأسس. وإذا طبقنا هذه الأسس، لتمكن شايته من إصدار حكم شامل على القيمة الجمالية لموسيقى باخ. ومن هذه الأسس التعرف على الآتي:

- ١) سمات وطابع العصر والذوق الموسيقي السائد في تلك الفترة.
- ٢) الاتجاهات النقدية والجمالية المعاصرة في تلك الحقبة والتحولات التي طرأت على المجتمع.
- ٣) دراسة الإبداع الموسيقي من خلال السياق التاريخي ليكون الحكم صحيحاً وشاملاً.

وإذا ما طبقنا هذه الأسس على موسيقى باخ لوجدنا أن الحكم والتقدير في النقد يختلف عن الناقد شايته.

١ - سمات وطابع العصر والذوق الموسيقي السائد في تلك الفترة

إن موسيقى باخ تعكس طابع عصر الباروك، فقد نسجت ذاتها في الحياة الدينية لمدينة ليبزج في أجوائها الاحتفالية والحزينة معا. لقد كان باخ متدينا صوفيا ارتبطت موسيقاه بالدين. وليس من الغريب اكتشاف أن باخ لم ينشر أي من أعماله الكبرى التي ألفها للكنيسة، مثل موسيقى كل الكنائس الألمانية في القرن السابع عشر والثامن عشر، فإن الموسيقى كانت تكتب من منطلق ديني. لقد انتمى باخ وأتباعه المرتلين إلى مجتمع مغلق، فإن مؤلفاته الغنائية تمجيد للحياة الأبدية. في الوقت نفسه كانت المشاعر الجديدة للعصر الجديد في أوروبا موجودة في آراء الأوبرا الأوروبية وفي المؤلفات الأوركسترالية التي تعزف. ولم يكن هناك موسيقى أخرى لها التقدير والتقدير الكامل مثل مؤلفات هاس Hasse وتيلمان Telemann وسكارلاتي Scarlatti وهيندل Handel وشناميتز Stamitz ورامو Rameau.

إن باخ لا ينتمي إلى هذا العالم الكبير، فسمعه كعازف للأرغن كانت واسعة الانتشار ولكنها شهرة إقليمية بعيدة عن الشهرة الأوروبية التي تمتع بها هيندل. وإذا كانت ليبزج تعتبر واحدة من المدن الألمانية الأكثر استجابة للأفكار الجديدة في ذلك الوقت، فباخ كان يشعر بغربة في مجتمعها، لأنه كان يولاه في كل جانب بأفكار حديثة، كان للعالم يتغير من حوله. كانت ليبزج ترحب بحماس بالموسيقى الفرنسية الجديدة والتي تختلف عن المؤلفات البوليفونية العظيمة في الماضي.

نشر ميجموند شولتز S. Scholze عام ١٧٧٦م مجموعة غنائية كبيرة في مجلته الموسيقية. وحينما أسس تلميذان كليته للموسيقى، هرع الطلبة إلى هذا الأمتلاء الحدائث الذي نزع للموسيقى من الهيمنة الكونترإينطية. حتى أبناء يوهان سيبستيان باخ انغمسوا في التيار الجديد للموسيقى والألحان الهرمونية الجديدة، والتي نقلتهم بعيدا عن ظلال البوليغونية. تلك الموسيقى الجديدة تراوحت ما بين الأغاني للدرجاة والأريات الإيطالية المتنققة المشاعر وأغاني الأوبرا كوميك الفرنسية، ثم تلي ذلك انتشار مؤلفات هيلر، وانتشرت أيضا لحن كليرز Keiser. في نفس الوقت ظهرت هناك ألحان وقورة لهيندل، كما كتب أساتذة "مدرسة مانهايم الموسيقية" سيمفونيات تعكس التجديدات الحديثة في الموسيقى التي مهدت لبزوغ عصر موسيقي جديد. كل هذه التغيرات شعر معها الموسيقيون بأن العالم يتغير نحو مستقبل ينبغي بتغييرات هائلة وبقنوم عصر جديد.

٢- الاتجاهات النقدية والجمالية المعاصرة في تلك الحقبة والتحولات التي طرأت على المجتمع

لقد سارت الأفكار النقدية الجديدة على نفس النهج الذي سارت عليه الموسيقى من تحولات. فكان هناك الكاتب الألماني يوهان كريستوفر جوتشيد J. C. Gottsched (١٣) المؤثر في الأدب الألماني خلال فترة ١٧٣٠م-١٨٤٠م، الذي أيد أسلوب المسرح الفرنسي والأفكار الفرنسية الحديثة. وكان له دور مؤثر في نشر الأفكار العقلانية لبوالو Boileau أحد قادة حركة النقد الكلاسيكي الجديد Neo-Classical في فرنسا، ومجد الوضوح وهاجم الزخرفة الزائدة في الشعر والموسيقى الباروكية. أما قاموسه في الفنون والآداب، فقد نشر بذور الفلسفة وعلم الجمال الفرنسي. وكان لكتابه "فن البلاغة" و"الطريقة النقدية لفن الشعر" أثر بليغ شمل كل ألمانيا. لقد حارب جوتشيد من أجل المسرح الفرنسي وجعله منتظما بتوحد الزمان والمكان. لقد عارض المسرح الشعبي الألماني، وكان مناديا للأوبرا الباروكية التي انتشرت في كل أوروبا. وكتب مقالات عن مساوئ فن الأوبرا الإيطالية والذي تأثر به جلوك Giuk فيما بعد في محاولته لإصلاح فن الأوبرا. أسس جوتشيد مجلة تلو الأخرى بهدف مهاجمة الذوق الباروكي من كل الجوانب. لقد كان يقاتل من أجل النموذج الفرنسي للعقلانية والوضوح. لقد كان بحق أحد أعلام العصر الجديد للعقلانية.

أما شاييه فقد كان تلميذا لجوتشيد، ومن ثم فإن نقده وحكمه على باخ كان وفقا لمعايير أستاذه. لقد قيم موسيقى باخ على معايير العقلانية المعاصرة، ووجد أن الموسيقى صارمة مليئة بالصوفية الدينية، والفكر البوليغوني الهائل التراكيب، والمعقدة.

لقد كان باخ الراض للتغيير هو آخر وأعظم سلسلة طويلة من المؤلفين الموسيقيين، عمل على تطوير الأسلوب البيوليفوني، ونجح كأعظم مؤلفي الموسيقى الكونترلنطية.

لذلك فإن معاصريه لم يستطيعوا أن يروا باخ الحقيقي، فعندما ظهرت قائمة مشسر في مجلة "Bibliottek" لأشهر المؤلفين الموسيقيين الألمان، جاء الترتيب على النحو التالي:

هاس J. A. Hasse - هيندل G. F. Handel - تليمان G. M. Telemann - الأخوان جراون Graun Brothers - ستولزل G. H. Stölzel - باخ J. S. Bach - بيسندل G. J. Pisendel - كوانتز J. J. Quantz - بوملر Bummier -
لقد جاء ترتيب باخ في المركز السابع، أما الستة الأوائل فكانوا ممثلين للحركة الحديثة في الموسيقى (١٤).

بالرغم من أن شأنييه حكم على باخ من منظور الأفكار العقلانية، إلا أنه بشر بحماسة موسيقية بالعودة إلى الطبيعة البسيطة. وتنبأ بأن الأوبرا ستكون دراما موسيقية. كما أثر على جلوك مثلما أثر فيه جوتشيد، وهو المسنول جزئياً عن إصلاحات جلوك في الأوبرا.

كتب شأنييه أن على المؤلفين الموسيقيين أن يزودوا أنفسهم بخيال قوي وقوة استدلالية مثل جوتشيد، الذي سار في طريق الموسيقيين الفرنسيين في الهجوم على الأوبرا الإيطالية، وهاجم بقوة الأوبرا الباروكية والأريات المزخرفة وقلة الربط فيها بين الكلمات والموسيقى، كما كان يقال من أجل التراجيديا الموسيقية من منظور علم الجمال الفرنسي، وطالب بأن يحكم الأوبرا توحد في الزمان والمكان، كما كان يحكم هذا التوحد التراجيديات الفرنسية.

٣- دراسة الإبداع الموسيقي من خلال السياق التاريخي

فشل شأنييه في نقد باخ بالرغم من أنه كان مؤلفاً موسيقياً، لأنه اعتمد في الحكم على باخ من خلال وجهة نظر مغايرة للحقبة التي عاش فيها باخ. لقد كان موسيقياً من العصر الباروكي، وبالتالي كتب موسيقاه بأسلوب وجماليات عصر الباروك. ولم يشأ أن يكتب موسيقاه وفقاً للذوق الجديد المعاصر. وكان خطأ شأنييه هو محاولة الحكم على تقنيات وأسلوب موسيقي معين بلغة تقنيات وأسلوب موسيقي آخر (١٥).

وسوء حظ باخ أن الأسلوب الباروكي كان قد تلاشي مع بزوغ عصر العقلانية. وعلى هذا ربما تكون وجهة النظر التاريخية هي المنظور الذي من خلاله يمكن الحكم على موسيقي باخ.

فإذا كان الناقد الموسيقي شأنييه قد نظر إلى باخ كممثل لعصر الباروك، فإنه كان سيفهم كل الذي غارضه، كان سيفهم الجماليات الموسيقية لعصر الباروك

في موسيقى باخ، كان سيفهم الأسلوب الفخم للبوليفونية في موسيقى باخ. لذلك فإن النقاد الموسيقيين الذين استخدموا معايير مغايرة عن المعايير التاريخية قد فشلوا في نقد موسيقي عادل وللحكم علي موسيقي وضعت طبقاً لمعايير عصر موسيقي مغاير.

الحياة الموسيقية متغيرة في كل عصر ولها أشكال جديدة وأساليب جديدة في التعبير، وهذا يقتضي من الناقد أن يكون واعياً للسباق التاريخي للعمل الموسيقي لتحليل كل حقيقة جديدة ظهرت في الحياة الموسيقية. ودراسة الظروف الخاصة بكل حدث لتحليل ودراسة العصور المختلفة بنفس الحداثة والموضوعية للمؤرخين.

ولكن تظل هناك عدة تساؤلات تطرح في مجال النقد الموسيقي الذي يبحث في إطار السباق التاريخي:

- هل وجهة النظر التاريخية كافية لدراسة موسيقى الحاضر؟
- هل هناك فرق جوهري بين تقييم الأحداث وأفكار الماضي وتقييم المؤلفين الموسيقيين المعاصرين الذين يعملون للمستقبل؟
- هل تحولت نظرة المؤرخ إلى الوراء (الماضي) ولم تتحول نظرة الناقد إلى الأمام (المستقبل)؟
- هل يمكن للناقد الموسيقي أن يستفيد من المنهج والسباق التاريخي بدون أن تضعف همته وحساسيته في ذات الوقت الذي يحتاج فيه إلى كل خياله ورويته للحكم على الموسيقى التي تخرج من بوقته الحاضر إلى المستقبل؟
- في محاولة لاستنباط معايير وأسس النقد الموسيقي التي أرسيت في القرن الثامن عشر، تمت الإجابة على التساؤلات السابقة وهي بالاختصار كالآتي:

❖ ليس هناك حاضر منفصل عن الماضي، وليس هناك موسيقى جديدة غير متصلة بموسيقى الماضي. فموسيقى باخ لها جذور عميقة بموسيقى الماضي عبر قرن من الموسيقى الكنسية البروتستانتية، والتطور الكلي لموسيقى الأرغن في إيطاليا وهولندا وألمانيا، والكونشرتات الإيطالية وموسيقى الحجرة. فكل ذلك ساعد في تقديم تربة خصبة قامت عليها موسيقى باخ.

❖ إن الحياة الموسيقية لأي عصر هي جزئياً نتاج الماضي. وأحياناً حينما يترسخ تقليد عريق، فإن المؤلفين الموسيقيين الحديثين يعتبرون أنفسهم ورثة الماضي، فهم ينشئون ضمن حدود العرف السائد، مثلما فعل موتسارت وبتوفن، فهم يتناولون الأشكال الموسيقية وطرق أسلافهم محاولين توسيع تلك الأشكال والطرق. لا يستطيع أي مؤلف موسيقي أن ينسلخ من تأثير عوامل التاريخ إذ يظل مقيداً به! إن ذلك مجرد الفهم الكامل لهذه الحقيقة يمكن الناقد المزود بالمعرفة

التاريخية الكاملة في أن يفهم الحياة الموسيقية لمعاصريه. فإذا توفر ذلك الفهم فإن معايير النقاد الموسيقي في الحكم والتحليل للموسيقى تكون موضوعية.

❖ إن الإبداع الموسيقي مهما بلغ أعلى الدرجات فسوف يظل يحمل دائماً بصمات العصر الذي أبدع فيه. والدراية العميقة للواقعيات بسمات ذلك العصر ومعطياته لن تضعف على الإطلاق من استيعاب المتلقي للعمل الفني من عصر آخر. وإن كانت دائماً هناك متشابهات وعلاقات بين الماضي والحاضر تساعدنا في فهم أفضل للموسيقى المعاصرة.

ثالثاً: دور النقاد الموسيقيين في التحول

من المذهب الباروكي إلى المذهب الكلاسيكي

لم يكن الخلاف الذي نشب بين باخ وشاينيه سوى حادث صغير في الصراع الكبير الذي دار بين القديم والحديث. ولكن كان مثالا للصراع الذي امتد إلى أنحاء أوروبا كافة في الفترة ما بين ١٧٢٠م-١٧٥٠م، لقد كان صراعاً ضد العاطفة الدينية والصفاء مقابل الصوفية والشعور الطبيعي والبساطة ضد المغالاة في التزيين والزخرفة للموسيقية. لقد ميزت تلك الصراعات الفترة الانتقالية ما بين العصر الباروكي وعصر الكلاسيكية في القرن الثامن عشر.

وكان لاعبو الأوتار الرئيسية في هذا الصراع هم الفلاسفة والمتفكرون والفنانون والنقاد. شهد منتصف القرن السابع عشر بداية الصراع والكفاح الفرنسي ضد المباحة والزخرفة التي ساد فيها الأسلوب الموسيقي الباروكي. واستغرق هذا الصراع حتى نهاية القرن السابع عشر وحتى النصف الأول من القرن الثامن عشر. وأدلى النقاد الموسيقيون بدلوهم في هذا الصراع بالوقوف ضد الأسلوب الباروكي، بل إن النقاد الموسيقيين كانوا من طليعة جيش الفلاسفة الجماليين والكتاب الذين ثاروا ضد القوة التي كانت سائدة في ذلك العصر. تلك القوة الخلاقة التي كانت هي المحرك للخيال الفني.

ففي كل من هامبورج وبرلين وليبزج، بدأ النقاد الموسيقيون في تبني مذاهب الجماليين الفرنسيين في نظريات بوالو Boileau التي توصي بالعقلانية والراهب بلوش Abbé Pluche في كتابه "فن الشعر"، الذي يقول فيه إن: "الموسيقى مثل الرسم، يجب أن تجسد حقيقة الطبيعة".

وقد هيمن هذا الاعتقاد، الذي يفترض أن وظيفة الفن هو تقليد الطبيعة، على كامل فترة القرن الثامن عشر. فالطبيعة والعقلانية كانتا هما صيحات الحرب خلال الصراع الذي نشب بين عصر التنوير والحقة الباروكية.

كما ظهرت مذاهب أخرى تدعو للعقلانية في الموسيقى وفي النقد الموسيقي، مثل ماتيسون وشاينيه وماريبرج في المجلات الموسيقية والدوريات التي كان يحررها جوتشيد. لقد برزت المساهمة الرئيسية لهؤلاء النقاد الموسيقيين

الأول لأنهم أعطوا روحاً لأفكار المذهب العقلي الفرنسي، وبالتالي ساعدوا في صياغة أسلوب موسيقي جديد في مؤلفات العصر الكلاسيكي.

♦ الأوبرا الباروكية الإيطالية في فرنسا

بدأت المعارضة الفرنسية لموسيقى عصر الباروك بانتقادات للإسراف والإفراط في الأوبرا الإيطالية. واعتبر القرن السابع عشر قرناً فريداً في تقديره للأوبرا. كانت الأوبرا عرضاً زائراً بكل الفنون وخليطاً من عناصر متنوعة مثل: الضوء واللون والخيال المبهرج والتلوين وأصوات *castrati* (١٦) والمشاهد الاحتفالية والباليه والموسيقى. وبهذا فإنه لم يحدث أن عاش العالم أبداً عرضاً فنياً للخيال مساوياً لذلك الذي كان في عصر الباروك، وبذلك غنت الأريات الكولوراتورا والكورس والافتتاحيات الموسيقية والريستاتيف والحن المعاد *ritornelli* في الأوبرا. وقد امتزج الباليه مع الألمان وكورس المغنيين، ولم يكن هناك خط فاصل بين الأوبرا، التي هي احتفالية موسيقية، وبين حلم، قصة خيالية، سيرك. فقد انصهر الاثنان معاً (١٧).

انتقلت افتتاحية الأوبرا إلى قاعة الحفلات لتصبح سيمفونية. وحتى في القرن السابع عشر، كان طغيان شكل الأرياداكابو *aria da capo* في كانتات باخ لدرجة أن هيندل قد أربكه النماذج الأوبرالية في عصره، والتي كانت قد ثبتت قاعدتها. وفي منتصف القرن السابع عشر، بدأت الأوبرا الباروكية الإيطالية غزوها لأوروبا، وانتقلت إلى فيينا وميونخ ودرسدن وهانوفر، لتصل إلى المدن الكبرى والصغرى في ألمانيا. وأصبحت الإيطالية لغة البلاط الملكي والطبقة الأرستقراطية الألمانية. وكتب الشاعر الإيطالي الكبير ميتاستازيو *Metastasio* نصوص الليبريتو *Librettos* باللغة الإيطالية للبلاط الملكي في فيينا. وأصبح هناك مؤلفون إيطاليون كبار من العصر الباروكي مثل: سيستي *Cesti*، وزياتي *Ziani*، وكالدارا *Caldara*، يؤلفون للبلاط الملكي، كما أصبحت ميونخ ودرسدن مركزين للأوبرا الإيطالية.

أما في فرنسا، فقد استقدم المغنون والأوركسترات وأساتذة الباليه من فلورنسا وروما إلى باريس. ولكن بالرغم من ذلك نجحت الأوبرا الفرنسية في تطوير أسلوبها الخاص بها. بالوقار الاحتفالي والمهابة في الريستاتيف والباليه. لقد تمكنت الأوبرا الفرنسية أن تصل إلى مدن ألمانية مثل هانوفر وهامبورج. غير أن ذلك لم يشكل تهديداً خطيراً لهيمنة الأوبرا الإيطالية في ألمانيا.

في تلك الفترة كان الجمهور معارضاً للتراجيديا مهما يكن المؤلف الموسيقي. ولذلك كان هذا هو الهدف الذي حارب من أجله الفلاسفة والكتاب والنقاد طوال خمسين عاماً. واشتعلت المعركة من فرنسا، ونجحت فرنسا في إيجاد

شكل منطقي وحديث للتراجم الفرنسية من خلال راسين Racine وكورنيي Corneille.

حاول لوللي Lully من جهته التوفيق بين الأوبرا الفرنسية وتراجييديا راسين. ولكن ذلك لم يكن إلا حلا وسطا. ولكن فيما بعد استطاع جلوك أن يخطو نحو إصلاحات فن الأوبرا، لذلك لم تكن هناك مساحة لشكلين من أشكال فن الأوبرا في عالم متغير. لذلك كان على واحد منهما أن يهيمن إما الأوبرا الفرنسية أو الأوبرا الإيطالية، ومن هنا بدأ الصراع.

◆ النقاد الفرنسيون

١- الراهب فرانسوا راجونيه Abbé François Ragueneau

كان الكاتب والشاعر الذي أطلق الطلقة الأولى في المعركة، وذلك حينما عمد إلى مقارنة خصائص الأوبرا الإيطالية والفرنسية في دراسة بعنوان "المقارنة الفرنسية والإيطالية فيما يتعلق بالموسيقى والأوبرا" (١٨)، والتي نشرت في عام ١٧٠٢. وفي هذه الدراسة أثبت تفوق الأوبرا الفرنسية في اختيار النصوص والريستائيف وأهمية الكورس وفخامة التبلوهات ودقة أوركستراها. لقد أورد كل ذلك دون أن ينكر رونق الأوبرا الإيطالية وبراعة الغناء الإيطالي وقوة الآلات الوترية. كما يقول إن الأوبرا الإيطالية لا يملها الجمهور أبداً، وإن كانت الأوبرا الفرنسية دائماً ما تصيب ما تهدف إليه. وقد أثارت هذه الدراسة الجدل والنقاش لفترة طويلة.

كان ماتيسون أول من نشر دراسة راجونيه في "مجلة النقد الموسيقي Critica Musica" عام ١٧٢٢م مترجمة مع تعليق من ماتيسون. ثم أعاد ماريبورج في عام ١٧٦٠، نشر هذه الدراسة في مجلة Kritisch Briefe. وبهذه الطريقة قاد النقاد الموسيقيون في ألمانيا بداية المعركة التي بلغت مداها بين الموسيقيين ومجتمعات المثقفين حول أوبرا عصر الباروك في ألمانيا.

٢- سان إفريمون Saint Evremond (١٦٩٠)

هاجم إفريمون الأوبرا في مقالته "عن الأوبرا Sur Les Opéras"، وكذلك في دراسته "الأوبرات Les Opéras". لقد رأي أن فن الأوبرا شكلاً من التباهي الأجوف.

هاجم سان إفريمون هجومه التقني على الأوبرا، ولكنه وجه نقداً شديداً نحو شاعر النصوص الأوبرالية كينو Quinault فلتنقد نصوص الأوبرات Librettos التي كان يكتبها لكونه غديم الإحساس وغادي، ينغسه فقط لوللي Lully بموسيقاه. وقال:

"كان من واجب كاتب الليبريتو Libretto أن يلامس وجدان الجمهور، فكان عليه أن يستقي أحكامه من الطبيعة التي تستطيع وحدها أن تنبؤ بما يلمس للوجدان".

وفي ليبيج، قام جوتشيد بمهمة نقل مبادئ وسخرية سان إفريمون، وأطلق عليه اسم الميسر بالمذهب العقلاني، مما ساعد على نشر مقالاته في كل ألمانيا. لقد استمرت المعارضة المترابطة للأوبرا الباروكية إلى قمتها حتى منتصف القرن الثامن عشر. وتطور الصراع بين الأوبرا الإيطالية للهزلية Opera Buffa والمعجبين بالأوبرا كوميك Opéra Comique الفرنسية. وانضم إلى القوى المعارضة لأسلوب الأوبرا الذي كان سائدا في القرن السابع عشر الفلاسفة الفرنسيون: ديدرو Diderot ودالامبير d'Alembert وجريم Grimm وهولباخ Holbach وروسو Rousseau. وبذلك أخذت المعركة بعدا بين القديم والحديث، معركة الأفكار الرائدة للحقبة الزمنية التي سبقت الثورة الفرنسية والتي كانت تدور حول ما إذا كانت العقلانية والطبيعة والوقار يجب أن تسود الأوبرا أم لا.

٣- بارون فريدريك جريم Baron F. Grimm (٢٠)

ومن أهم النقاد الذين عبروا عن أفكار مجموعة الفلاسفة الفرنسيين، كان جريم، الذي قد درس مع جوتشيد في ليبيج. وحينما وصل إلى باريس، سرعان ما أصبح واحدا من أكثر النقاد المؤثرين في عصره. وفي مقالة نشرت في مجلة "Mercure de France" بدأ انتقاداته للأوبرا الباروكية، وأيضا عن الموسيقى الفرنسية. وأثارت مقالاته جدلا بين المثقفين والنقاد المعاصرين له. وكان أسلوبه في النقد يتسم بالسخرية والتقريع، وقد وظف معظمها للهجوم على أوبرات لوللي Lully ورامو Rameau. وفي مقالة كتبها عن أوبرا "بيرسيه Persée" عام ١٧٧٠ م لخص رأيه عن لوللي Lully، فقال:

"لقد اثبتنا على لوللي Lully كعبقرية لأكثر من نصف قرن، مع أن أعماله الكنيية الباردة لم تعكس دفا المخيلة الحقيقية، إن السجية في الواقع هي القوى الأقوى في حياة الإنسان، وهي تشير إلى الظواهر الغريبة".

ولم تختلف آراء جريم عن أوبرات رامو عن نقده لوللي Lully. كما أشار جريم إلى كتيب روسو في نقده لعمليين من أوبرات رامو، وهما "المواهب الغنائية" و"مهرجان آلهة الزواج" والذان عرضا في عام ١٧٥٣م. ثم أعاد ذكر رأيه من أن الفرنسيين جعلوا من أنفسهم مصدرا للسخرية، حينما اعتبروا رامو أحد كبار مؤلفي العصر.

بعكس رينال Raynal، رئيس التحرير السابق لمجلة "المراسلات الأدبية Correspondance Littéraire"، الذي دافع عن أوبرات رامو فقال:

"إن رامو Rameau هو الوحيد من مؤلفينا الذي وهب ملكة ذات درجة سامية بنقل ظاهرة الطبيعة إلى الموسيقى".

ولكن حينما انشغل جريم بمهمة رئاسة المجلة السابقة، غير مسارها النقدي، وكان ما زال عند رأيه، وهو أنه لا يري اختلافا جوهريا بين كل من رامو ولوللي. فكما يقول إن كليهما مثل فن الأوبرا للبلاط الملكي، وليس واقع العصر الجديد الذي يعتمد بناؤه على حياة الطبقة الوسطى. كما لم يعبرا عن الأسلوب الحماسي للتراجميين الفرنسيين، لو حتى عن مشاعر عصر روسو، ففي ذلك الوقت تقريبا نشر روسو "رسالة عن الموسيقى الفرنسية *Lettre sur la Musique Française*"، حاول فيها إثبات أن اللغة الفرنسية لا تلائم التأليف الموسيقي لرجال من هذا الطراز، فإن أوبرات لوللي ورامو لا تعني شيئا.

حينما قام جلوك بإصلاح الأوبرا الفرنسية وأعاد الجمهور إلى البساطة السامية للتراجميين راسين. رحب جريم بالمجدد بعد العرض الذي قدمه جلوك باسم "إفيجينيا في توريد *Iphigénie en Tauride*" قال جريم:

"نور نخال في القتال الشهير بين أنصار جلوك وأنصار بيتشيني *Piccini* (٢١)، فإني أعترف بأن عمل جلوك ترك انطباعا رائعا عند سماعي هذه الأوبرا. واعتقدت أنني أستمع إلى تراجميديا إغريقية".

لذلك فإن بارون جريم الذي أنشأ عليه الناقد الفرنسي سانت-جيف *Sainte-Beuve* ووصفه بأنه واحد من أكثر النقاد الفرنسيين تميزا والذي يهتم النقد الموسيقي الواقعي.

لقد كان جريم في الواقع القائد الحقيقي للذوق العام في الفترة ما بين ١٧٥٠م-١٧٩٠م. فقد أصبح جريم الألماني المولد والتعليم واحدا من أكثر النقاد المؤثرين في الروح الفرنسية في أربعة عقود قبل الثورة الفرنسية. لقد كافح في مجال النقد الموسيقي من أجل الأفكار الحديثة وعن العقلانية والطبيعة والبساطة.

♦ التحول من عصر الباروك إلى العصر الكلاسيكي

منذ توفي باخ في عام ١٧٥٠م اختفى كلية الذوق الباروكي كما لو أن الموسيقى الباروكية العظيمة قد تلاشت، وحلت محلها العقلانية والطبيعة والوضوح كمثاليات جمالية للعصر. ووجدت هذه المثاليات صدى لها في جميع المجالات الموسيقية. وأصبح جريم وجوتشيد وشايفه وماتيسون وماربورج قادة المجتمع الروحيين. كما وجدت أوبرات جلوك السمو الرافي، فتخالفت عقلانية القرن الثامن عشر وتراجيديات راسين الفرنسية مع التراجيديا الإغريقية، فمنح ترابطهم أسلوبا ساميا لأوبرات جلوك. إلا أن هذا التغيير لا يرجع إلى إصلاحات جلوك في الأوبرا فقط، فالأوبرا الباروكية كان عليها أن تتسبب وتفسح المجال أمام المثاليات الجديدة من البساطة اللحنية والمشاعر الطبيعية لمؤلفين أمثال كايزر وبيس وهيندل الذين يعززون نجاح مؤلفاتهم إلى الألفان الأوركسترالية المبرنة والتي تمنح تعبيراً طبيعياً للعواطف والمعاناة، حتى الأوبرات الهزلية أصبحت

تضاهي الطبيعة، فالحان لية لوبرا "Opéra Buffa" الإيطالية كانت أقرب للأغاني الدارجة، نبراتها وإيقاعاتها إيطالية. أما الأوبرا كوميك Opéra Comique الفرنسية، فارتبطت بالروح الفرنسية. بينما كانت لوبرا السنجسبيل Singspiel الألمانية مرتبطة بالجو الوجداني للأغاني الشعبية الألمانية. أدى كل ذلك إلى ظهور الأركان المحلية الدارجة في كل بلاد أوروبا خلال القرن الثامن عشر في ظل تأثير تلك الأركان، فابتدع مولفو برلين خلال القرن الثامن عشر أسلوباً جديداً في التأليف: هو أغاني الليد Lied.

ظهر أول مجلد لأغاني الليد في عام ١٧٥٣م، ضم تقريباً كل المؤلفين الموسيقيين من أهل برلين. وانتهى ذلك العصر الذي كانت تزخر فيه الأركان والأغاني، وأصبح السائد بعد ذلك الأركان الجديدة بأسلوب الأغاني الشعبية، مثل تلك التي نشرها شولز J.A.P. Schulz في برلين عام ١٧٨٥م. وفي ليبزج، ألف هيلر أغاني للأطفال، أما شاييه فنشر عام ١٧٦٦م أغان بسيطة للأطفال من أجل تعزيز الفضيلة.

ومن الملاحظ أن المرحلة الأكثر أهمية في تطور الأساليب الموسيقية المشار إليها كانت في الفترة التي كفت الموسيقى الباروكية تتحول إلى موسيقى مرنة تذب في أشكال أكثر انسيابية، فقد بدا اختفاء الباص المتصل الذي منح شخصية للموسيقى القديمة، وأصبحت الموسيقى الآلية انعكاساً لشتى العواطف. وفي العقود الثلاثة الأولى من القرن الثامن عشر، قدم كل من كورنتر وكارل فيليب عمانويل باخ موسيقى آلية جديدة، أطلق عليها "ستيل جالان Style Galant"، بدلاً من تلك التي كانت تتبع الأسلوب الصارم الكورنترابنطي.

كتب شاييه في "مجلة النقد الموسيقي Critische Musicus" إن جمال هذا الأسلوب الجديد في التأليف يتجسد في أن اللحن أصبح واضحاً وحيوياً ومتدفقاً، بالإضافة إلى أنه أصبح من السهل استخدام بعض الزخارف المبتكرة ذات الانسياب الرقيق المتحرر.

دافع ماربورج في دراسته عن الفوجة treatise on the Fugue عن الأسلوب الجديد من تهمة السطحية.

كما أصر ماتيسون على أن مقطوعاته الصغيرة التي كتبها بأسلوب Style Galant تتطلب كثيراً من البراعة، مثل المؤلفات المهيبة والسيمفونيات الشامخة. ومما سبق يظهر أن هذا التطور والتحول الكامل من العصر الباروكي إلى العصر الكلاسيكي كان مصحوباً بنقاد موسيقيين حاولوا أيضاً التمهيد للعصر الجديد، موسيقى جديدة لهادين وموتسارت ويتهوفن، من هؤلاء النقاد ماتيسون وشاييه وماربورج الذين كان لهم الفضل في فتح بوابة ذلك العصر الذهبي، العصر الكلاسيكي.

رابعاً: الحركة النقدية الموسيقية

في النصف الثاني من القرن الثامن عشر

ما بين أعوام ١٧٥٩م، وهو العام الذي كتب فيه هايدن Haydn سيمفونيته، وعام ١٨١٠م وهو العام الذي كتب فيه هوفمان E.T.A. Hoffman أولى مقالاته الرومانتيكية عن موسيقى بتهوفن، طرا تغيير على أسلوب ونمط المجلات الموسيقية. فقد غاب عن لغة النقد الرصانة، التي تميز بها أسلوب النقاد الأوائل المؤثرين في كل من هامبورج وليبزج وبرلين. وأصبحت أكثر مرونة، وغادرت عالم المنظرين لتدخل إلى عوالم المحبين للموسيقى والهواة، وتذهب إلى الحفلات الموسيقية.

كان هذا التغيير في الأسلوب مشابها للتغيير الذي حدث عند بروز النثر الكلاسيكي الإنجليزي في بداية القرن الثامن عشر، أي النثر الصريح الواضح والناقد. ظهر التغيير مبكراً في المجلات التي حررها هيلر، حيث بدأت لغة النقد الأدبي تقترب من الحياة اليومية للقارئ العادي. وبفضل فيلاند Wieland اكتسبت اللغة الأدبية الألمانية خفة ورشاقة بشكل متزايد، وهي التي كانت قد اكتسبت الطلاقة حينما كانت تحت تأثير الكتاب الفرنسيين الكبار في القرن الثامن عشر.

بالإضافة إلى التأثير الذي مارسه فيلاند، فإن ألمانيا الأدبية الهمت بفضل كتابها الكبار أمثال ليسنج Lessing وشيللر Schiller وجوته Goethe. لقد قدم الكتاب والباحثون والنقاد لغة جديدة أكثر مرونة وبساطة.

إن الكم الكبير من النقد العام للموسيقى الذي أنتج خلال فترة ١٧٦٠م- ١٨١٠م، يمكن أن يفسر سهولة الكتابة النقدية في تلك الفترة. ومن جهة أخرى، لم يحدث أن كان هناك نقداً باهتاً وغير مؤثر للموسيقى، مثل ذلك الذي أنتجه كتاب ونقاد النصف الأخير من القرن الثامن عشر.

كان النقد الموسيقي حافلاً بالأخطاء والهفوات. وأصبح استقطاب اللغة النقدية شكلاً من أشكال التقدم، وكان أسلوب الكتابة النقدية إحدى الوسائل التي ربطت الطبقات الدنيا في المجتمع بشكل حميم في العصر الكلاسيكي. من ناحية أخرى، كنت المجلات الموسيقية على أن تكون فقط مجلات للمتخصصين، ولمتد لتكون مجلات للعامة والهواة، الذين كانت أعدادهم تتزايد كل يوم. لقد ساهمت تلك المجلات في صياغة مجتمع نقدي كبير. وأصبح بعض الكتاب أمثال روخليتس Rochlitz ريخارث Reichardt قادة مؤثرين في الثقافة الموسيقية في ألمانيا.

• يوهان فريدريك ريخارث J. F. Reichardt (٢٢)

كان ريخارث أول ناقد في مجلة موسيقية في ذلك العصر الجديد يعطى انطباعاً بالشخصية الحديثة. في حين ابتعد الكتاب الموقرون لعصر العقلانية عن

حيوية زمن العقلانية، فجاءت كتاباتهم تعبر لحد كبير عن جزء من العصر السابق. ولكن ربحارت ابتعد عن المعايير التقليدية، كما ابتعد عن الوفاق لعصر باخ.

شهد عام ١٧٩١م ظهور المجلة الموسيقية الأولى له، وهي مجلة "الموسيقى الأسبوعية Musikalisches Wochenblatt"، وأعقبها المجلة الثانية "الموسيقى الشهرية Musikalische Monatsschrift" (١٧٩٢م)، ثم المجلة الثالثة "ألمانيا Deutschland" وهي مجلة تخصص جزءاً كبيراً من صفحاتها للموسيقى. أما مجلة ربحارت الرابعة، فكانت "جريدة برلين الموسيقية Berlinische Musikalische Zeitung". بالإضافة إلى مساهماته في المجلات الموسيقية، كانت له كتابات مهمة تعكس الأحداث الموسيقية لعصره مثل "الرسائل الحميمة التي كتبت في رحلة فيينا Vertraute Briefe, Geschrieben auf Einer Reise Nach Wien". وكان ربحارت أول من تناول الثالوث "هايدن وموتسارت وبتهوفن"، واكتشف توحيدهم الجوهرى، وما زالت كتاباته عنهم باقية حتى اليوم.

◆ يوهان فريدريك روخلتس J. F. Rochlitz (١٧٣)

أصدر مجلة موسيقية تخصصت لدراسة جادة ومتجانسة لكل الموسيقى الحديثة في تلك الفترة، وهي "المجلة الموسيقية الشاملة Allgemeine Musikalische Zeitung". لقد كانت المجلة في طليعة النقد الموسيقي، واقتضى أثرها نقاد آخرون.

◆ كارل فريدريك كرامر C. F. Cramer (١٧٤)

أصدر في الفترة ما بين ١٧٨٧م-١٧٨٩م مجلة تحت عنوان "موسيقى في كوبنهاغن Music in Kopenhagen". احتوت أعداد السنة الأخيرة من المجلة مقالات قيمة عن حالة الموسيقى الفرنسية وعن الموسيقى السلافية وعن تلوين النغمة ومواضيع أخرى.

◆ يوهان نيقولاس فوركيل J. N. Forkel (١٧٥)

أما العالم الموسيقي فوركيل، والذي اشتهر لكونه أول من كتب عن السيرة الذاتية لباخ، فقد أصدر مجلته "المكتبة النقدية الموسيقية Musikalisch-Kritische Bibliothek" خلال الأعوام ١٧٧٨م-١٧٧٩م.

◆ الراهب جورج جوزيف فوجلر Abbé G. J. Vogler (١٧٦)

كان فوجلر من أعظم الموسيقيين النابضين بالحياة في عصره وأستاذ كل من فيبر ومايربير. وقد أسس مجلة مانهام الشهرية "دراسات في محرمات مانهام الموسيقية Betrachtungen der Mannheimer Tonschule". وكانت هذه الدورية مشهورة بمناقشاتها الجدلية. ولكن كان هناك العديد من المجلات الموسيقية الأقل أهمية. أما "فيينا" وهي المركز الموسيقي للعالم الألماني، فقد كانت فقيرة في

المجلات. في هذه المدينة التي يبدو فيها كل شخص موسيقي، بالفطرة، كان كل شخص فيها ناقدًا موسيقيًا بذاته.

• المجلات الموسيقية الأولى في فرنسا

كانت فرنسا هي الدولة الأوروبية الأولى التي افتتحت لئلا ألمانيا في تأسيس المجلات الموسيقية. أما أقدم المجلات الموسيقية والتي صدرت في عام ١٧٥٦م "آراء محب الهارموني عن الأعمال الموسيقية Sentiments d'un Harimonophile sur Différents Ouvrages de Musique". وأعقبها مجلة "الموسيقى الفرنسية والإيطالية Journal de Musique Française et Italienne" في أعوام ١٧٦٤م-١٧٦٨م، ثم مجلة "الموسيقى التاريخية والنظرية والعملية Journal de Musique Historique, Théorique et Pratique" في الفترة ما بين ١٧٧٠م-١٧٧١م، ثم "جريدة المناظرات Journal des Débats" في أعوام ١٧٩٤م-١٨٠٧م.

لم يكن النقد الموسيقي في هذه المجلات بالحجم النقدي الذي يثير اهتمام الجمهور. وكانت الموسيقى الألفية يتم الحكم عليها بمقاييس الأوبرا الهزلية خلال القرن الثامن عشر.

وكان أول الكتاب الذين قالوا إن الهدف من الموسيقى ليس هو محاكاة الطبيعة، هما كل من الكاتب غير المعروف اسمه الأول ويدعى "بوايه Boyé" في عام ١٧٧٩م، وميشيل بول جيد دي شابانون M.P.G. de Chabanon في عام ١٧٨٥م. وهي تعد من أبرز المحاولات التي حاولت تحرير الموسيقى من مبدأ محاكاة الطبيعة.

ونظرًا لأن الثقافة الموسيقية في تلك الفترة كانت تعتمد بصورة كبيرة على فن الأوبرا، لذلك ظهر الناقد المسرحي جيوفري Julien Louis Geoffrey في جريدة "المناظرات"، وكتب بصورة منتظمة من ١٨٠٠م إلى ١٨١٤م في عمود "المسرح Feuilleton". ودعم اهتمام قراء الجريدة في كل أوجه الموضوعات المسرحية في باريس، بدأ من الدراما الكلاسيكية في الأكاديمية الفرنسية وحتى العروض الشعبية المتواضعة. والغالبية العظمى من مقالاته اهتمت بعروض المسرح، وإن اقترب من الأوبرا من وجهة نظر محافظة. وقد حكم على نصوص الأوبرا Librettos بمعايير النصوص المسرحية بدلًا من الحكم عليها كنصوص معدة لتتواءم مع تقنيات فن الأوبرا.

وكان من وجهة نظره إن الموسيقى يجب أن تأخذ دورًا ثانويًا في الأوبرا، لأنها من الممكن أن تضعف قوة العمل الدرامي. ولأنه كان غير قادر على الكتابة من خلال معرفته أو دراساته للموسيقى، فقد ركز على الأمثلة والموضوعات الفلسفية العامة وعلى طبيعتها وأهميتها بالنسبة للأوبرا. وكان يرى أن الموسيقى

فن تجميلي Art décoratif يشغل مكاناً متواضعاً بين خصائص الفكر في القرن الثامن عشر.

لقد كان جيوفري يوزيد الجدل الذي لثاره بوابيه وشابانون ضد أن تكون الموسيقى محاكاة للطبيعة والواقع Mimesis. إن أهميته النقدية تكمن في حقيقة أهدافه الحماسية التي كانت تثير الجدل والنقاش خلال تلك الفترة الزمنية.

إن النقد الموسيقي في المجالات الموسيقية العديدة والأعداد الكبيرة التي صدرت عنها يعكس الاهتمام المتزايد بالموسيقى خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر. لقد كان من الواضح أنه في عصر العلوم الراقية كانت هناك قاعدة كبيرة من مجتمع الطبقة الوسطى في الحياة الموسيقية في بداية القرن الثامن عشر. ظهرت المجتمعات الموسيقية في العديد من المدن الألمانية، وشكل حضورها للحفلات الموسيقية بداية العروض الأولى العامة فعلياً. فقدم تليمان عروضا في فرانكفورت عام ١٧١٣م وفي عام ١٧٢٢م. بدأ الإعداد لحفلات موسيقية عامة في أيام محددة في هامبورج وتضمنت البرامج موسيقى آليّة والعديد من الكانتات والأوراتوريو. وفي عام ١٧٦١م، انتقلت هذه الحفلات إلى قاعات موسيقية جديدة، وأصبحت المجموعات الكورالية التي تكونت بواسطة رجال ونساء الطبقة الوسطى الجديدة تشكل عوامل هامة في تنامي الحياة الموسيقية.

لقد اخترقت معرفة الموسيقى وحب الموسيقى مجتمع الطبقة الوسطى، مما أدى إلى أن يحتلوا مكان الأرستقراطيين في دعم الفنون. وبناء على ذلك، بدأت المجالات الموسيقية تعدل من نفسها تمثيلاً مع نوق قرانها. فكان عليها أن تكون أقل تعليمية وأقل حشواً بالنظريات وأقل ترفعاً. بدأ هذا التغيير في نهاية القرن الثامن عشر. وفي السنوات التالية من القرن التاسع عشر، أصبح النقاد الموسيقي حسب معيار القرن السابع عشر هو المنظر الكبير والنقاد الموسيقي الذي يكتب ويفكر بعمق، أصبحوا مهجورين. لقد كانوا نقاداً أقوياء مستعدين للمعارك النقدية.

كانت المجالات الموسيقية في العصر الكلاسيكي الوسيلة الوحيدة لعرض النقد الموسيقي، وإن لم تفتح المطبوعات والمصحف اليومية مساحات كبيرة للمقالات النقدية. وكانت المطبوعات اليومية في بعض الأحيان تنشر بعض الفقرات عن العروض الأولى للأعمال الموسيقية. غير أن هذه المقالات ذات طبيعة تقريبية أو إعلانية أكثر من كونها ذات طبيعة نقدية.

ومن جهة أخرى، لم يبدأ النقد الموسيقي المنتظم في اليوميات حتى وفاة هايند وموتسارت وترسيخ بيتهوفن لشهرته. لذلك يمكن القول إن الصحف اليومية لم تساهم في تشكيل الحركة النقدية في العصر الكلاسيكي. لذلك فقد تحملت

للمجلات الموسيقية وحدها كل العيب في تشكيل الرأي العام. كان رؤساء تلك المجلات يدركون مسئولياتهم هذه. ولذلك كان معظمهم من الشخصيات الموسيقية مثل فوركل وريخارت، أو أدباء مثل روخليتس. وكان من سياسة هذه المجلات عدم ذكر اسم الناقد الموسيقي. فكانت معظم المقالات بدون توقيع وذلك في محاولة للحياد والاستقلالية الكاملة للأراء.

كان تأثير تلك المجلات كبيرا بالرغم من أن النقد الموسيقي كان في الغالب ذا طبيعة بسيطة ومتينة في الوقت نفسه رغم نقصها للخيال. لقد كان النقد الموسيقي في المجلات الموسيقية يعبر عن جمهور الطبقة الوسطى التي كان ينتمي إليها كل المؤلفين الكلاسيكيين الكبار. ومن جهة أخرى، قدم المواطنون العاديون معظم الطاقة الروحية للقرن الثامن عشر، ابتداءً من روسو وفولتير وجوته وشيلزر وهايدن وموتسارت وبتوفن، مما كان من الضروري معه أن يتغير أيضا طابع وشخصية النقد الموسيقي في تلك الفترة.

● النقد الموسيقي في إنجلترا

لم تصدر في إنجلترا دوريات موسيقية في ذلك الوقت. بينما كان هناك إنتاج للأبحاث والنشرات كانت لفلاسفة هواة وأدباء محبين للفنون والموسيقى. باستثناء تشارلز بيرني C. Burney (٢٧)، الذي جمع ما بين كونه مؤرخا أكاديميا وموسيقيا سليم الحس، ولكنه حس تاريخي محدود.

كتب بيرني مقالة قصيرة عن "النقد الموسيقي Essay on musical Criticism" (في عام ١٧٧٦م)، والتي أضافها لمقدمة كتابه الثالث بعنوان "التاريخ العام General History". إن وعي بيرني بمسألة التعبير الموسيقي فاق كل معاصريه.

أراد بيرني أن يقدم الإرشاد للذين لديهم الاستعداد أن يتعلموا كيف يستمعون إلى الموسيقى وكيف يستطيعون أن يكونوا أحكاما لما يسمعه من أعمال موسيقية. فالناقد الموسيقي، من وجهة نظر بيرني، لا يعدو أن يكون موسيقيا محترفا، كما أنه لم يبلغ مرتبة الصحفي، إنما هو فقط مستمع للموسيقى تتوفر لديه القدرة على أن يحكم على ما يستمع إليه. وكانت وجهة النظر هذه هي السائدة في ذلك الوقت، ويتضح ذلك من تقسيم صمويل جونسون S. Johnson (٢٨) للنقاد إلى فئات ثلاث:

- (١) أولئك الذين هم لا يعرفون القواعد ويحكمون بناءً على ذوقهم الطبيعي ومشاعرهم الذاتية.
 - (٢) أولئك الذين هم على دراية بالقواعد ويحكمون طبقا لها.
 - (٣) أولئك الذين هم على دراية بالقواعد ولكنهم يحكمون فوق هذه القواعد.
- ◆ تشارلز هافسون C. Havison (٢٩)

في مقاله Essay on Musical Expression في عام ١٧٥٢م، حاول إيجاد خطوط تولد ما بين الموسيقى وبقي الفنون خاصة للرسم، واعتبر أن الموسيقى في القرن السادس عشر كانت شديدة التخلف. وقد سمي أفيزون البوليفيين الباروكيين في القرن السابع عشر بالقدماء، في حين سمي مؤلفي الأوبرا الإيطالية والفرنسية بالمعاصرين. وكتب أفيزون عن التعبير الموسيقي الحقيقي، فيقول "إن التعبير الموسيقي هو ذلك التعاون والالتقاء بين الحالة السائدة والانفعالات التي يود الشاعر أن ينقلها لنا. كما افترض أن أفضل موسيقى آلية يمكن أن تعد تقليداً أو محاكاة للموسيقى الغنائية. كما أكد على ضرورة البحث في سيرة الموسيقيين السابقين وأعمالهم الفنية. وهو بذلك يريد أن يؤكد على أهمية الحس التاريخي في تقييم المؤلفات والمؤلفين الموسيقيين.

خامساً: المؤلفون الموسيقيون في القرن الثامن عشر وموقف النقاد منهم

◆ جوزيف هايدن J. Hayden (١٧٣٢م-١٨٠٩م)

أول مقالة تناولت بعض أعمال هايدن كانت في مجلة هيلر الموسيقية "التقارير الأسبوعية Wöchentliche Nachrichten" عام ١٧٦٦م، وكانت عبارة عن تقرير عن هذه الأعمال. وكان هايدن مشهوراً في أوروبا في تلك الفترة. ولكن ازدادت شهرته في الفترة ما بين ١٧٦٦م-١٧٦٩م. كان قد ألف أربعين سيمفونية عرضت في باريس ولندن، بالإضافة إلى رباعياته الوترية التي كانت لها شهرة كبيرة. وتم طبع سيمفونيات هايدن في ألمانيا وفرنسا وهولندا. وبذلك أصبحت موسيقى هايدن ذات شهرة أوروبية.

أما أقدم نقد موسيقي لأعمال هايدن، فكان أيضاً في مجلة هيلر في عام ١٧٧٠م. وتناول فيها الست سيمفونيات Six Symphonies à Huit Parties التي نشرت في باريس بواسطة بوالو Boileaux. وكان الجدل من جانب هيلر هو التشكيك في هايدن، فكتب يقول متعجباً إن كان هايدن هو الذي قام بتأليف الست سيمفونيات، لأن الكثير من المؤلفين يحملون نفس الاسم "هايدن"، وهو يعتقد أن السيمفونية الأولى والخامسة والسادسة هي الأفضل. ولكن في السيمفونيات الأخرى يفقد الأسلوب الأصيل للسيد "هايدن".

وبالرغم من هذا النقد، والذي تناول هايدن بجهاء، إلا أن هايدن كانت شهرته في أوروبا رائجة، وتكثفت مؤلفاته الموسيقية حول العالم، في باريس ولندن وفيينا. كما أصدر الناشر بعداد كبيرة مطبوعات لمؤلفاته الموسيقية والتي كانت تعزف في الحفلات الموسيقية والصالونات الموسيقية. لذلك فبدون أي

مساعدة من النقد وأي ثناء من المجلات الموسيقية، أصبح هايدن مؤلفاً موسيقياً ذا شهرة أوروبية، لأن موسيقاه كانت تتناسب مع ذوق الجمهور وأيضاً مع النقد في تلك الفترة.

لكن بعد خمسة عشر عاماً، كتب ريخارت مقالة في مجلة "الفن الموسيقي Musikalisches Kunstmagazin" في عام ١٧٨٢م، تناول فيها رباعيات هايدن للوترية رقم ٣٩-٤٤ وسيمفونياته الست التي نشرت لمصنف رقم ١٨ والتي نقدها قبل ذلك هيلر، كتب ريخارت:

"هناك قليل من المؤلفين لهم تكنيك جيد في الكتابة، أنه من المهم النظر في أعمال هايدن بعين ناقدة. حتى مؤلفاته الموسيقية الأولى والمعروفة لدينا منذ عشرين عاماً ونصف تكشف عن روحه الأصيلة ذات الطبيعة الطيبة، وهو مغمم بالرقى والبساطة في تطور الهارمونية، التي من خلالها استطاع الفنان الأصل أن يعبر عن نفسه في كل مؤلفاته الموسيقية، وذلك من خلال المشاعر المتزايدة والدراسات العميقة للحن. لقد جمع بين الأصالة والتنوع. وإذا كان لدينا فقط هايدن وباخ، فبئنا كالمان، يمكن أن نقول بجراة بأن لدينا أسلوبنا الخاص وأن موسيقانا الآلية هي الأكثر إثارة".

إن هذه المقالة التي كتبها ريخارت، والمقالة التي كتبها هيلر، يدلان على أن النقد الموسيقي في المجلات الموسيقية قد تغير خلال الخمس عشرة سنة وانهالت المقالات النقدية بعد ذلك بالثناء على هايدن والتأكيد على جمال الألحان وبراء الأفكار الموسيقية. وأطلق على هايدن "الرجل الشهير" وكان قد بلغ أوج شهرته. ولكن بالرغم من ذلك، كانت هناك مقالات متحفظة وقاسية حيال هايدن، فتعرض لنقد قاس في عمله "الخلقة Creation" و"الفصول The Seasons" من الناقد والمؤلف الموسيقي سبازيه J. K. Spazier (٣٠).

واستمر هذا الأسلوب في النقد الموسيقي حتى بداية القرن التاسع عشر. وتعتبر هذه الفترة مرحلة انتقال من النقد المتحلق إلي مرحلة النقد الحماسي الحقيقي للحركة الرومانتيكية.

ففي النقد الموسيقي الذي نشر في مجلة ليبزج الموسيقية Musikalische Zeitung في عام ١٨٠٠م، بدأ ذلك النقد أنه يتسم بطابع النقد الأدبي وهو الأول من نوعه الذي يتخطى مجال الموسيقى إلى مجال أوسع، وهو الأدب. ففي هذه المقالة كانت المقارنة بين هايدن وستيرن Sterne، وسرعان ما اتبعه آخرون. فقورن هابلن بفيلاند Weiland وجيلر Gellert، كما قورن موتسارت بالشاعر Klopslock.

لم يعرف مؤلف موسيقي عظيم أبسط وأكثر تواضعاً من هايدن. فترافقت مشاعره الدينية مع لحناته الجميلة وثرأ أفكاره في التأليف الموسيقي مع شخصية هايدن الطبيعية، مما جعل المؤلف الموسيقي أكثر التصاقاً بمشاعر الرجل العادي، فجاءت موسيقاه سهلة الفهم. حتى النقاد الموسيقيون لم يجدوا صعوبة في استيعابها.

ومن جهة أخرى، نجد أن هايدن وصل إلى قمة إنجازاته الموسيقية دون مساعدة من النقد الموسيقي أو النقاد.

♦ فولفجانج أماديوس موتسارت W.A. Mozart (١٧٥٦م-١٧٩١م)

كان موتسارت مثل هايدن في وصوله لقمة الإنجازات الموسيقية دون مساعدة من جانب النقد الموسيقي. لقد كانت موسيقاه أكثر تعقيداً من موسيقى هايدن، ولم تكن سهلة مثل موسيقى هايدن، كانت أكثر أرسنقراطية، مصحوبة بخليط نادر من المزاج التراجيدي والكوميدي، وجمال الحس وبهاء الصوت.

كان النقد الموسيقي لأعماله قبل عرض أوبرا زواج فيجارو قليلاً، كان عبارة عن تقارير وأخبار عن عروضه الموسيقية. أما النقد الحقيقي الأول الموجه لموتسارت فقد ظهر بعد العرض الأول لأوبرا الاختطاف من السراي في عام ١٧٨٢م في مقالة كتبها كرامر Cramer (٣١):

"إن الأوبرا مليئة بالموسيقى الجميلة، لقد نال الذوق والأفكار المميزة للمؤلف إعجاب الجميع. واستمر الثناء والمدح في مقالات المجلات الموسيقية للنقاد روخولينس، وكرامر وشاينيه. ولكن منذ عام ١٧٨٥ فصاعداً، اختلطت انتقادات الثناء لموتسارت بالانتقادات الحادة، وذلك عندما بدأ موتسارت في تطوير قوى موهبته الشخصية المجددة لعبقريته الموسيقية، إذ أشعر النقاد أن شيئاً جديداً قد طرأ على أسلوبه وأنه يسعى بموسيقاه إلى إبداع عالم مختلف تبرز فيه موهبته لتكون أكثر وعياً. ويمكن القول إن هناك ثلاثة من الإنجازات الجديدة لموتسارت تميز بها أسلوبه في التأليف الموسيقي:

(١) استخدامه في الكتابة الأوركسترا لـ أوركسترا سيمفوني كامل لأول مرة في أوبرا زواج فيجارو.

(٢) الاستخدام الجديد للهارمونية الكروماتية للتناظر.

(٣) اختياره للخطة الشكسبيرية في الجانب الدرامي من الأوبرا والتي جمعت ما بين التراجيديا والكوميديا (٣٢).

في عام ١٧٨٥م، عندما نشر موتسارت رباعياته الوترية الست فقد تميزت بجرأة في أسلوبه وحدثاً لحناتها والجدة في الهارمونيات. وكما في الرباعية السلسلة للوتريات من مقام [دو كبير]، إذ استخدم موتسارت فيها

التناقضات الحادة في المقدمة وتداخل المقامات الكبيرة مع الصغيرة، كما أن تضاد التنقارات المختلفة المتقطعة جاءت كالمطرقة عند الاستماع إليها، ولم يحدث من قبل أن عبر عن الألم المأسوي بمثل ذلك التوجه (٢٣). لذلك كان النقاد يحذرون الجمهور من ابتكارات موتسارت. واتصبت معظم انتقاداتهم على أن موتسارت قد بدأ في خلق أشكال جديدة في الموسيقى.

في يناير ١٧٨٧م، كتب مراسل "المجلة الموسيقية Magazinder Musik" في فيينا "إن موتسارت أفضل وأبرع عازف بيانو سمعته من قبل، ولكن للأسف فإنه يمضي بعيداً في محاولته للتجديد، ولا يهتم إلا قليلاً بالمشاعر والوجدان" (٢٤).

كما كتب شاول J.B.Schau:

"إن هارمونيات موتسارت صعبة ومعقدة وتقود سامعيه إلى صخور منحجرة في غابة شوكية حيث تنمو الأزهار ولكن في تباعد" (٢٥). لقد بدا أن الخاصية الرئيسية التي أثرت على النقاد في القرن الثامن عشر هو هارمونيات موتسارت، بالإضافة إلى استخدامه للأوركسترا للسمفوني في الأوبرا، والذي تلقى بقله عليهم. ولم يكن استخدام هذا الأوركسترا الحديث مصاحباً فقط، مثل الأوركسترات المنفذة للأوبرا الإيطالية الهزلية Opera Buffa، والتي كانت تعكس المواقف الدرامية وتفاصيل العمل الدرامي. وحينما عرضت أوبرا دون جيوفاني في برلين، كتب سبازيه J.K. Spazier:

"إن موتسارت يقذف هذه الكتل الكبيرة من الأصوات على الجمهور، لدرجة أنه يصبح من غير الممكن دراسة العمل الجيد ككل" (٢٦). إن الخطوة الكبيرة التي خطاها موتسارت من أوبرا زواج فيجارو إلى دون جيوفاني، تركت النقاد في الخلف بعيداً عن إبداعه الموسيقي. وحتى أوبرا "النأي السحري" التي دمج فيها الروح الشعبية الألمانية بالحكمة، والعنمية وتمجيد الإنسانية، لم تسعد النقاد. فكتب H. C. Koch (٢٧) يتأسف قائلاً:

"إن الشخص يمكن أن يري في هذا القرن الفوج التي هي تحفة فنية عظيمة وهي تكتب في قالب هزلي في أوبرا موتسارت، أراد أن يكون نصفها كوميدياً ونصفها جاداً. ففي تلك الأوبرا رأينا المهرجين والحكماء جنباً إلى جنب مع الحيوانات. وكل هذه العناصر تشكل تشوشاً. وذلك لجعل الأعجوبة في الجزء الجاد من الأوبرا مفهوماً لو قابلاً للاستيعاب، ولجعل الحرب على الذوق الجيد عذراً لدى الجمهور الذي يقتل من قدر الشعر في عصرنا" (٢٨).

إلا أن النقد مثل ريخارت وروخلنيس في حوالي عام ١٨٠٠م بدؤوا في تقديم أشكال جديدة وجادة من النقد الموسيقي في مجلاتهم، وهذا دفعهم إلى إنصاف موتسارت، مثلما فعلوا سابقاً مع هايدن، فجاء النقد جاداً ومتحمساً، نكياً مما أعطى صورة رائجة لموسيقى موتسارت في مجتمع فيينا ليتطلب على المصاحب التي يلقيها في فهم هذه الموسيقى الحديثة وقتذاك.

ومن جهة أخرى، قدم النقد الرومانتيكيين تفسيرات قيمة لموسيقى موتسارت الذي هو نفسه رومانتيكي بالنسبة لهم، فكانت الهارمونييات الكروماتية التي استخدمها موتسارت تماثل تلك الألوان والظلال المتغيرة التي يكتفها شوبان Chopin وديبوسي Debussy كما تمثلت رومانتيكية موتسارت في إحماسه بالمعنى التراجيدي للحياة كما في أوبرا "ليون جيوفاني".

كشف الشاعر والموسيقي والنقاد هوفمان E.T.A. Hoffmann عن رومانتيكية موتسارت في السيمفونية [صوت صغير] قائلا: "في الأصوات الجميلة للأشباح يتردد الحب والجنون، وتسمع الليالي بأضواء الأرجوان وتتابع بشوق الأطياف وهي تومي بطريقة ودودة. كذلك يمكننا أن ننضم لرقصاتها الدائرية ونطير في السحب في رقص أبدي للعالم".

كان هوفمان أول من كشف عن السخرية الرومانتيكية في أوبرا "هكذا هن جميعاً Così fan tutte" (٣٩). بينما نجد مجلة Journal des Luxus und der Moden نشرت مقالا عن نفس هذه الأوبرا: "إنها أغبي شيء في العالم".

ولكن جاء هوفمان بعد عشرين سنة، أثني على نفس الأوبرا بالقول إنها جوهر للأوبرا الكوميدي في إطار خيالي يعتمد على الأطر الخيالية للشخصيات. لقد اقترنت حقبة النقد العقلاني من نهايتها مع نهاية القرن الثامن عشر وإذانا ببداية عصر النقد الموسيقي الرومانتيكي.

♦ لودفيج فان بتهوفن L. V. Beethoven (١٧٧٠م-١٨٢٧م)

ظهر أول نقد عن بتهوفن في مجلة فيينا (٤٠)، وكان عبارة عن تقرير لأولى مؤلفاته، التي اعتبرت جديدة بالنشر، وهي الثلاثة "تريو مصنف رقم ١". ومن هنا بدأت رحلة بتهوفن الإبداعية ومع رد الفعل النقدي لمؤلفاته المبكرة، ثم لمرحلة ما بعد عام ١٨٠٠م.

لقد خص بتهوفن هايدن بأول ثلاث صونات للبيانو. وبناءً على ذلك، فقد أصبح في نظر مجتمع فيينا الموسيقي أنه تلميذ لهايدن. وكان ذلك انطباع طبيعي لأنه بدأ مواصلاً لعمل أستاذه، فقد كتب ثلاثياته الأولى، ورباعيته الوترية، وأولى صوناتته، وأول سيمفونيتين له، ضمن الإطار الذي لوجده هايدن وأورثه

موتسارت. ولكن بالرغم من ذلك، فإن السيمفونية الأولى بمقمتها غير المالوفة التي تبدأ على الدرجة الخامسة المقلّطة أعلنت عن فجر جديد من الصراع العاطفي. لقد حولت الهارمونية الاتجاه نحو المشاعر الرومانتيكية. كما أن السيمفونية الثالثة والرابعيات الوترية [فاصغير] كانت تنذر بذلك. ومن جهة أخرى، كان النقاد الموسيقيون التقليديون أول من ارتكبوا في أن موسيقى تلميذ هايدن تحمل شحنة متفجرة.

كانت الانتقادات الأولى لموسيقى بتهوفن أكثر الوثائق الإنسانية إثارة، فهي تبين كيف أن العناصر الموسيقية الجديدة لبتّهوفن تنجرت بسرعة ودقة، في وقت كان محبو الموسيقى يعتقدون أنهم يستمعون إلى تلميذ لهايدن.

لقد ندد هؤلاء النقاد بكل الحداثة في كل من الديناميكية والإيقاع والهارمونية، لكونها خطراً على مكانة الموسيقى. كانت أقلام النقاد حادة وجاهزة للهجوم على كل جديد. وبدأت الموسيقى في التقدم نحو جماليات وتعبيرات وقيم جديدة، وهو ما لم يستطع الناقد التقليدي أن يستوعبها ليؤيدها في نقده.

ظهرت سلسلة مقالات نقدية عن أعمال لبتّهوفن في المجلة الموسيقية الشاملة (٤١). وكان أسلوب النقد الموسيقي في المجلة يعكس المقاومة اللاإرادية لموسيقاه إلى جانب الإعجاب والحماس في بعض الأحيان لبتّهوفن.

فظهرت أولى هذه المقالات لموزر Nepomuk Moser (٤٢)، فكتب عن التنويعات Mich Brennt ein Heisses Fieber: "بأنها أفضل من تلك التنويعات المأخوذة من الناي السحري لموتسارت Ein Madchen oder Weibchen". وإذا كان بتهوفن قد نجح في عمل التنويعات للفكرة الثانية فتبدو الانتقالات مندفعة، وهي عادية ومستظل عادية. وكانت نصيحة موزر الأخيرة لبتّهوفن هي دراسة تنويعات هايدن وفوجلر Vogler.

وفي مقالة أخرى في نفس المجلة، كتب مقالة عن ثلاثية الكلارينيت مصنف رقم ١١، يقول عنها الناقد: إن على بتهوفن أن يكون قادراً على كتابة العديد من المؤلفات الجيدة، لأنه يملك معرفة غير عادية في الهارمونية، بالإضافة إلى حب التأليف الموسيقي الجاد.

وفي مقالة أخرى تناول موزر الثلاث صوناتات للبيانو والفيولينة مصنف رقم ١٢ يقول فيها: "إن الناقد الذي لم يتعود مؤخراً على مؤلفات البيانو لبتّهوفن، سنجد أنه كتب هذه الصوناتات بكثير من العناية والجهد، كما سنجد أن التحولات ليست جيدة والألحان ليست غنائية. وتستمر تكويم المصاعب وراء المصاعب -تأتي نقد كل الصبر والبهجة. إذا تحكم السيد بتهوفن في نفسه أكثر، وسار على درب الطبيعة، ومع اجتهاده وموهبته، فإنه يستطيع كتابة الكثير من المؤلفات الرائعة" (٤٣).

وفي مقالة أخرى عن نفس الثلاث صونكات للبياتو والفيلينه، يقول موزر "إن الناقد لا ينكر أن السيد بتهوفن عبقرية، ويمضي ويتقدم في طريقه، غير أن ثراء أفكاره يحته في الغالب على تكرير أفكاره الموسيقية على نحو متسع. ولذلك على الناقد تكيف نفسه تدريجياً مع طريقة بتهوفن" (٤٤).

وعلى هذا فالنقد الموسيقي استمر في مواجهة بتهوفن في تجديداته إلا أنهم بدؤوا يقدرون ويحترمون بتهوفن. لقد بدا واضحاً أن بتهوفن الشاب قد عرف بواسطة النقاد الموسيقيين كقوة روحية قادرة على خلق ثورة موسيقية في عالم الموسيقى.

في بداية عام ١٨٠٠م، انتهت الفترة التي اعتبر فيها بتهوفن كطالب لهاين، وبدأ بتهوفن في تحويل الأساليب السيمفونية التي ورثها من هايدن. فوسع إطار السيمفونية اعتباراً من السيمفونية الثالثة البطولية Eroica، وأدخل الأشكال السيمفونية في جو درامي، وشحنت الديناميكية بطاقة متفجرة. كما تضمنت الموسيقى قوى شاعرية جديدة. وإذا كانت هذه السيمفونية تعد عصراً جديداً للموسيقى السيمفونية، فإن النقد استقبلوها بالمدح والقدح في النقد الموسيقي في أواخر نهاية القرن الثامن عشر، الذي أصبح غير قادر على تقدير المشاعر المتفجرة والصراعات العاطفية للروح والوعي بالقيمة الإنسانية التي عبر عنها بتهوفن في موسيقاه.

وعندما عرضت أوبرا فيليو Fidelio، فكانت تماثل Eroica، فقد أشعت الأوبرا بالبطولة والحرية والعدل والحب. ولقد أثرت على التطور الكامل لموسيقى الأوبرا الألمانية في القرن التاسع عشر. فكانت حقاً موسيقى المستقبل بانفعالاتها للدرامية مما جعلها غير مفهومة للنقاد المعاصرين. فلم يأت بعد الناقد الموسيقي الذي يملك الرؤية النقدية التي كانت تقدمها الرومانتيكية. لقد كان نقاد عصر بتهوفن من سلالة نقاد القرن الثامن عشر العقلائيين الكبار الذين يعتقدون أن كل ظواهر العالم الفني يمكن الحكم عليها بالعقل، ويحكمون على الأعمال الفنية بمعايير النقد التقليدي.

سادساً: الخلاصة

إذا كان النقد الفني يعرف بأنه ترجمة وتقييم الخبرة الفنية عن طريق التحليل العقلي والتحقيق الإبداعي للعمل الفني. لذلك فإن النقد عملية مركبة، فبينما يهتم العمل الفني بشكل أساسي بموجة من المعايير الجمالية، فإن النقد يحاول أن ينقل شيئاً من تلك الجودة للجمهور، علاوة على ضرورة نقل نتيجة تأثير تلك الجودة على عقل الناقد وخبرته.

أما النقد الموسيقي فهو أيضاً عملية مركبة، فهو معني بموجة من المعايير الجمالية الموسيقية كإدانة من أدوات التأليف والمؤلف الموسيقي، ومعني أيضاً بالتعبير بالكلمات كإدانة من أدوات الناقد الموسيقي. لهذا نجد أن الناقد الموسيقي يستخدم الاستعارة من خارج الموسيقى في كتاباته النقدية، في محاولة لنقل تأثير تلك الجودة إلى الجمهور والتي تترك أيضاً بدورها تأثيرها على عقل الناقد الموسيقي وخبرته.

ومن هذا المنطلق يمكن من الدراسة السابقة استخلاص الآتي:

أولاً: اتجاهات النقد الموسيقي التي عاصرت تطور الحركة الموسيقية في أوروبا في القرن الثامن عشر.
ثانياً: دور النقد الموسيقي في تطور الحركة الموسيقية في أوروبا في القرن الثامن عشر.

أولاً: اتجاهات النقد الموسيقي التي عاصرت

تطور الحركة الموسيقية في أوروبا في القرن الثامن عشر

(١) اتجاه مؤيد لأتباع نهج الفلسفة الجمالية الفرنسية، باعتبار الطبيعة نموذجاً تستقي منها اللغة الموسيقية ذات الأشكال الأكثر حرية في التعبير الدرامي في الألحان والهارمونييات. وكان لهذا الاتجاه دور مؤثر على الموسيقى الكنسية والكائنات الدينية والأرياداكابو في الأوبرا. ومن النقاد الرواد لهذا الاتجاه جون ماتيوسون.

(٢) اتجاه يركز على الموضوعية كأساس للحكم على العمل الموسيقي ويبحث عن النظريات الموسيقية والفلسفة الجمالية التي ينتمي إليها العمل الموسيقي - موضوع النقد - وليس، بالبحث عن معانٍ وقيم خارج العمل الموسيقي ذاته. ومن أهم أنصار هذا الاتجاه ميشلر.

(٣) اتجاه يحكم على العمل الموسيقي باعتباره نتاجاً إبداعياً مشتركاً لعقل وعاطفة المؤلف الموسيقي، الذي يستغل كل إمكانيات عقله وطاقته فكره في صياغة عمله الموسيقي. ولكن لا يكتمل هذا العمل إلا إذا ترك مشاعره الحميمية تتدفق في النسيج الموسيقي والشكل الفني المناسب، وحتى لا يتحول العمل

الموسيقى لمجرد سعادلة رياضية. وهذا الاتجاه في النقد الموسيقي يقترب من الذوق العام للطبقة الوسطى من محبي الموسيقى في عصر العقلانية، وكان من أنصار هذا الاتجاه هيلر.

٤) اتجاه رافض لأساليب عصر الباروك والفكر البوليفوني المليء بالتركيب والزخرفة ولا يعترف إلا بالتحويلات الآتية لعصر العقلانية والمتميز بالبساطة والوضوح في الأساليب والتركيب الموسيقية.

وكان من أشد أنصار هذا الاتجاه يوهان أدولف شانيه، الذي نقد بشدة موسيقى باخ، واعتبرها موسيقى صارمة وملينة بالصوفية الدينية والفكر البوليفوني الهائل في التركيب والمعاناة. فجاء نقده قنحا للأساليب الموسيقية لعصر الباروك ولم يتعرض لمدى جودة وحرفية وتكنيك باخ في استخدامه لتلك الأساليب.

لذلك فإن الضعف في هذا الاتجاه كان نتيجة لأن الناقد الموسيقي قد طرح جانباً السياق التاريخي للأساليب الموسيقية، ولأن أي مؤلف موسيقي لا يستطيع أن يتسلخ عن عوامل التاريخ، ومن خلال النظرة التاريخية يمكن التواصل بين الماضي والحاضر والقديم والحديث. لذلك لم يتجاهل نقاد القرن الثامن عشر هذا المفهوم، بل رأوا عدم الحاجة إليه حيث طبقوا نظرياتهم الجمالية العامة على الموسيقى.

ثانياً: دور النقد الموسيقي في تطور الحركة الموسيقية في أوروبا في القرن الثامن عشر

١) بدأ النقاد الموسيقيون في معارضة أسلوب الأوبرا الباروكية. وكانت المعركة بين القديم والحديث تدور حول ما إذا كانت العقلانية والطبيعة يجب أن تسود الأوبرا بشكل عام. وتبع ذلك صراع بين النقاد الموسيقيين حول أفضلية التحول في الأوبرا إلى النمط الفرنسي أو النمط الإيطالي. وكان هذا الصراع نتيجة حتمية للتأثيرات التكنولوجية المختلفة في الموروث الثقافي والموسيقى مع التطورات الاجتماعية وظهور الطبقة الوسطى اليورجوازية وانفصالها عن الطبقة الأرستقراطية. كل هذه التيارات تفاعلت وتصارعت وانعكست على الأوبرا الإيطالية والفرنسية. وعدد أنصار كل من الأوبرا الفرنسية والإيطالية حجج الأقضية لما يراه. فأنصار الأوبرا الفرنسية يفضلون أن تتوازن في الأوبرا القديم الأدبية في النصوص والقيم الموسيقية التي تتميز بها الريستاتيف والكورس - والباليتات - بدقة الأوركسترا، في حين أن أنصار الأوبرا الإيطالية فالأولوية لديهم للقيم الموسيقية في الأوبرا وأهمية ذلك عندهم في تجسيد مفهوم الطبيعة في المشاعر وعذوبة الألحان وتعتظيم آريات الكولوراتورا والغناء الجميل.

♦ ودخل في دائرة النقد الموسيقي في فن الأوبرا الألباء والمفكرون، وقد استند هؤلاء النقاد في الحكم على وجهات النظر الآتية:

♦ الألحان لا بد أن تعبر عن الطبقة الوسطى وليس عن الطبقة الأرستقراطية.

♦ محاولة الحكم على نصوص الأوبرا "الليبريتو" بمعايير النصوص المسرحية بدلاً من الحكم عليها كنصوص معدة لتتلاءم مع تكنيك فن الأوبرا.

♦ نهج التراجيديات الفرنسية في تناول النص الشعري "الليبريتو" في الأوبرا وأن يتوحد فيها "وحدة الزمان والمكان".

لقد كان لأراء النقاد الموسيقيين والألباء ووجهات نظرهم المختلفة دور فعال في كل الإصلاحات التي تمت في مسار الأوبرا فيما بعد.

(٢) إذا كان النقد الموسيقي له دور فعال لا ينكر في التحول من عصر الباروك إلى العصر الكلاسيكي فإنه يؤخذ عليه أن المعايير والأسس التي استند إليها النقاد في تقييم عصر الباروك أدت إلى سلسلة من اللبس في التمييز بين الغايات والتطلع إلى آفاق جديدة وبين وسائل تحقيق تلك الغايات. مما أدى أيضاً إلى سلسلة متعاقبة من اللبس أنكرت معها أهمية مراعاة النقاد للسياق التاريخي للعمل الموسيقي. فأدت بالتالي إلى إنكار قوة وعظمة موسيقى باخ في عصر الباروك.

(٣) لم يكن للنقاد الموسيقيين أي دور هام في مساعدة المؤلفين الموسيقيين المجددين في القرن الثامن عشر والذين سطعت شهرتهم بعد ذلك في العصر الرومانتيكي (هايدن وموتسارت وبتهوفن)

♦ فموسيقى هايدن كانت أكثر التصاقاً بمشاعر الجمهور العادي، فجاءت سهلة الاستيعاب من الجمهور والنقاد.

♦ وصل موتسارت إلى قمة إنجازاته الموسيقية دون مساعدة من جانب النقاد الموسيقيين، واختلطت انتقاداتهم بالمدح والقدح، عندما بدأ في تطوير وتجديد أسلوبه الموسيقي وزادت حدة وقسوة النقد لاستخدامه الجديد للتناظر في الهارمونية الكروماتية.

♦ كما عكست كتابات النقاد الموسيقيين المقاومة اللاإرادية لموسيقى بتهوفن، ونددوا بكل الحداث في موسيقاه من خلال الإيقاع والتحولات والانتقالات الموسيقية والهارمونية والديناميكية المشحونة بطاقة متفجرة. وهنا تكمن خطورة أسلوب النقاد الموسيقي في تناوله لهذه التجديدات ووعيه بها، لأنه يمكن من خلالها أن يرصد ويتابع التحولات والتطورات الموسيقية التي يمكن أن يستشف منها واقعاً موسيقياً جديداً.

لذلك يمكن القول إذا كان النقد الموسيقي استطاع لكشف الخطوط العريضة في الأساليب والتجديدات الموسيقية لهؤلاء المؤلفين العظام، ولكن النقد لم يستطيعوا اكتشاف مواطن العبقرية فيهم.

٤) مع نهاية القرن الثامن عشر، طرأ تغيير على أسلوب ونمط المجالات الموسيقية. فقد غاب عن لغة النقد الموسيقي الرصانة التي تميز بها أسلوب النقاد الأوائل، وأصبحت أكثر مرونة لتدخل في مجتمع محبي الموسيقى للطبقة الوسطى. ولذلك يمكن القول بأن النقاد الموسيقيين الأوائل كانوا يسبقون المؤلفين الموسيقيين العظام. ومع نهاية القرن الثامن عشر كان النقاد يقفون خلف المؤلفين الموسيقيين. وميظل فضل النقاد الموسيقيين الأوائل الذين فتحوا بوابة العصر الذهبي للكلاسيكية. فالمنظومة الإبداعية الموسيقية لا بد أن تواكبها الدراسات النقدية والتي كانت لها اتجاهات قوية في القرن الثامن عشر.

الهوامش

(١) جان دالومبير Jean d'Alembert (١٧١٧م-١٧٣٨م): اشتهر كعالم رياضيات.

• دينيس ديدرو Denis Diderot (١٧١٣م-١٧٨٤م): هو من أشهر الموسوعيين الفرنسيين Encyclopédiste حيث كانت الموسوعة آنذاك تعد أعظم مشروع، ونشرت هذه الموسوعة في ٢٨ جزءاً من عام ١٧٥١م إلى عام ١٧٧٧م، وكانت محاولة لتعريف العالم بنتائج العلوم الحديثة، وقدرة العقل البشري على حل مشاكل الكون.

(٢) Winton Dean: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, (٢ p. 37

(٣) رينيه ديكارت René Descartes (١٥٩٦م-١٦٥٠م): هو من أهم الفلاسفة، إنه المفكر الذي درس الفلسفة، والفيزياء، والرياضيات، قيل إن وضوح الروح الفلسفية الفرنسية أساسها ديكارت التي غزت كل أوروبا في القرن الثامن عشر.

(٤) سبينوزا Benedict (Baruch) Spinoza (١٦٣٢م-١٦٧٧م): من أمستردام، ومن مؤلفاته "Man and His Being" و "A Short Treatise on God".

(٥) صمويل جونسون من القرن الثامن عشر روائي إنجليزي ومؤلف موسيقي وناقد في القرن الثامن عشر وله رواية موسيقية "خارق للطبيعة" قدمت في لندن (١٧٢٩م).

(٦) الراهب فرانسوا راجونيه Abbé F. Ragueneau (١٦٦٠م-١٧٢٢م): سافر إلى إيطاليا وتعرف على الأوبرا الإيطالية، واشتغل هذا الصراع بعد تقديم أوبرا "السيدة الخادمة" لـ "برجوليزي" في فرنسا.

(٧) Winton Dean: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, p. 37.

(٨) ماربورج F. W. Marburg (١٧١٨م-١٧٩٥م): ناقد ومنظر ألماني، عاش في باريس واختلط مع المؤلفين والمنظرين الفرنسيين، ثم رجع إلى ألمانيا واستقر في برلين حتى وفاته؛ من أهم مؤلفاته ثلاثة مجلدات تتناول أسلوب رامو، ومؤلف يشتمل على شرح المقامات الكنسية القديمة، وملخص عن الكونترابونت، وخمسة مجلدات في التاريخ والنقد الموسيقي.

(٩) ميشلر L. C. Mizler (١٧١١م-١٧٧٨م): ناقد موسيقي، دريس الهارموني والكلافيكورد مع يوهان سبستيان باخ، وأسس مع باخ وهيندل مؤسسة العلوم الموسيقية.

١٠) لقد ورث القرن الثامن عشر الأسلوب الباروكي والعقلانية الكلاسيكية على السواء، وتكمن قوة هذا العصر وضعفه أيضاً في المظاهر المختلفة للباروكية والكلاسيكية، ومن جانب آخر فإن موسيقى باخ والأسلوب الكونترابونطي - الذي بلغ قمته على يد باخ - يعتبران تعبيراً رفيعاً على حيوية عصر الباروك، كما تميز المبدأ الكلاسيكي بتعبير لا يقل حيوية عن العصر السابق، وهو الذي يتمثل في الجانب البنائي لموسيقى هايدن وموتسارت.

- ويمكن اعتبار النصف الأول من القرن الثامن عشر الجزء الرئيسي والمميز لهذا العصر الذي بدأ قبل عام ١٧٠٠م ولم ينته إلا بعد عام ١٧٥٠م.
- كما شهدت الفترة من ١٧٤٠م إلى ١٧٨٠م أهم التغييرات في الأسلوب الموسيقي والذي أثر في التطور الموسيقي وذلك من خلال التدهور البادي في الأوبرا وتزايد الشعور المضاد للأسلوب الكونترابونطي وقلة التقدير لموسيقى باخ، وقد عبر هذا الشعور عن نفسه من خلال رؤى النقاد بأن تكون الموسيقى غنائية الطابع (cantabile) وكذلك من خلال المفاهيم والوظائف الميلودية والهارمونية، وهو ما أدى إلى ظهور الأسلوب الموسيقي "ستيل جالون Style Galant".
- وقد بدأ هذا التحول تقريباً منذ عام ١٧٤٠م، ومن خلال ثلاثة مؤلفين موسيقيين هم:

◀ كريستوف فيلبالد جلوك (Gluck ١٧١٤-١٧٨٧م)

◀ كارل فيليب عمانويل باخ (Bach ١٧١٤-١٧٨٨م)

◀ يوهان شتاميتس (Stamitz ١٧١٧-١٧٥٧م)

١١) Graf Max, composer and critic, p. 77.

١٢) Der Cütische Musikus, 14, 5, 1737.

١٣) جوتشيد C. Gottsched (١٧٠٠-١٧٦٦م)، كاتب ألماني وأستاذ في جامعة ليبزج، كان اهتمامه منصباً على الأوبرا، له كتاب لوج صنف فيه المسرحيات منذ عام ١٤٥٠م، وأيضاً المسرحيات التي تشتمل على موسيقى.

١٤) Neueröffnete Musick Bibliothek, 1754.

١٥) Winton Dean: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, p. 38.

١٦) لم تظهر مغنيات السوبرانو إلا في أواخر القرن السابع عشر، وكانت أصواتهن النسائية تسند إلى المغنيين "الطواشي" الذين يحتفظون بصفاء أصوات الأولاد (السوبرانو) ويريقه إلى جانب قوة القصص الصوري للرجل.

١٧) Graf. Max., Composer and critic, p. 89.

١٨) Raguene. Parallèle des Français et des Italiens en ce qui regarde la musique et les opéras.

١٩) سان أفريمو St. Evremond (١٦١٣م أو ١٦١٤م - وتوفي عام ١٧٠٣م). وهو كاتب وروائي فرنسي.

٢٠) بارون فريدريك جريم Baron F. Grimm (١٧٢٣م-١٨٠٧م). كاتب وناقد ألماني عاش واستوطن في فرنسا منذ عام ١٧٥٠م وحتى وفاته اشتغل كرئيس تحرير في مجلة "المراسلات الأدبية Correspondance Littéraire" وكان يفضلها المجتمع الراقي في القرن الثامن عشر، وكان المشتركون فيها معظم الأمراء الألمان والطبقة الأرستقراطية، وكانت المجلة تتضمن مقالات عن العلوم والفن والتطور الاجتماعي وتقارير عن كتب جديدة ونقد لمعروض الأوبرا والمعارض الفنية، وهي باختصار تاريخ زمني لكل الأحداث التي شغلت المثقفين خلال فترة ١٧٥٣م-١٧٧٣م.

٢١) كلفت أوبرا باريس بتشيبي بتلحين أوبرا "إفيجينا في توريد"، وفي الوقت نفسه كلفت جلوك بتلحين نفس الأوبرا، ولكن بتشيبي طلب إعادة كتابة النص الشعري، وعندما عرضت الأوبرا نجحت أوبرا جلوك نجاحا ساحقا، أما أوبرا بتشيبي فقد فشلت. ولذلك كان الصراع بين أنصار جلوك وأنصار بتشيبي.

٢٢) يوهان فريدريك ريخارت J. F. Reichardt (١٧٥٢م-١٨١٤م)، مؤلف موسيقي وقائد أوركسترا، وناقد ألماني، كتب اثنين أوبرا، وتنقل ما بين باريس ولندن، ولكنه استقر فيما بعد في فيينا.

٢٣) يوهان فريدريك روخليتس J. F. Rochlitz (١٧٦٩م-١٨٤٢م)، ناقد ألماني، كتب اثنين ليبريتو ونصوص للأوراتوريو والكانتات وبعض القصائد التي لحنها شوپرت.

٢٤) كارل فريدريك كرامر C. F. Cramer (١٧٥٠م-١٨٤٨م)، هو من أسرة موسيقية والده J. B. Cramer، وله كتابات جادة في موضوعات موسيقية مختلفة.

٢٥) يوهان نيقولاس فوركيل J. N. Forkel (١٧٤٩م-١٨١٨م)، مؤلف ومؤرخ ألماني، حصل على الدكتوراه ١٧٨٠م، وكان قائد أوركسترا، كتب أول بيلوغرافيا عن يوهان سيستيان باخ، وله ثلاثة مجلدات في النقد الموسيقي، وكتاب في نظريات الموسيقى، ومجلدان في تاريخ الموسيقى العام، كما ألف اثنين أوراتوريو، وكونشورتو للكلابير، وصوناتا للهاريسيكورد.

٢٦) الراهب جورج جوزيف فوجلر Abbé G. J. Vogler (١٧٤٩م-١٨١٤م)، راهب ومؤلف موسيقي، منظر وناقد موسيقي، كما درس القانون، واشتغل قائد أوركسترا، وألف سبع أوبرات قدمت في ميونخ، وفيينا، والسويد، كما له مؤلفات في موسيقى الحجرة، وكانتات، وموتيت، ومؤلفات دينية، كما كتب مدخل للنظريات والهارموني، ومنهج للكلابير والباص المتصل.

٢٧) تشارلز بيرني C. Burney (١٧٦٢م-١٨١٤م). مؤرخ إنجليزي وعازف أرغن ومؤلف موسيقي ونقاد، وله كتاب في التاريخ العام للموسيقى وبعض الكتب التي تتناول الموسيقى الأوروبية.

٢٨) Scholes A. Percy. The Oxford Companion to Music, p. 267.

٢٩) تشارلز أفيزون C. Havison (١٧١٠م-١٧٧٠م). مؤلف موسيقي وعازف أرغن ونقاد موسيقي، اشتهر بكتابه الموسيقية أكثر من شهرته كمؤلف موسيقي، وكتب حوالي ٥٠ كونشرتو للوتريت والأوركسترا وثلاثة مجلدات للصوناتا والهاريسكورد والفيلونه.

٣٠) سبازيه J. K. Spazier (١٧٦٠م-١٨٠٥م)، قاد الحملة ضد هايدن، وهو رئيس تحرير "مجلة العالم العصري" "Zeitung für Elegante Welt".

٣١) Magazin der Musik, 1782.

٣٢) Graf. Max. Composer and critic, p. 133.

٣٣) Ibid., p. 134.

٣٤) المقالة بدون توقيع.

٣٥) Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ), 1809.

٣٦) Musikalisches Wochenblatt, 1790.

٣٧) H. C. Koch (١٧٤٩م-١٨١٦م)، ناقد ومؤلف موسيقي ألماني، اشتهر بمقالاته الموسيقية المتنوعة الجادة.

٣٨) Journal der Tonkunst

٣٩) كتب هوفمان في عام ١٧٩٢م مجموعة قصصية وروائية بعنوان

"Die Die serapionsbrüder" وتناول في هذه المجموعة تعليقات على أوبرا "هكذا نحن جميعاً".

٤٠) Zeitung Der Musik, 1, 4 (April), 1795.

٤١) Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ), March, 1799.

٤٢) عندما نشرت هذه المقالات كانت بدون توقيع، ولكن من خلال الدراسات التي تمت لمعرفة اسم صاحب المقال تم التعرف على مؤرخ Mözer، وهو ناقد موسيقي شهير ومعروف في الأوساط الموسيقية في فيينا.

٤٣) (A.M.Z.), June 1799.

٤٤) (A.M.Z.), October, 1799.

المراجع العربية:

١) أحمد أمين: النقد الأدبي: مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٣م.

٢) محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث،

الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٥م.

- ٣) متولينتر جيروم: النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا،
الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٨١م.
- ٤) سمير مريحان: النقد الموضوعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،
القاهرة، ١٩٩٠م.
- ٥) محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٧م.

المراجع الأجنبية:

- 1) Barzume, Jacque Critical Questions on Music and Letters, Culture and Biography, selected edited and introduced by Bea Friedland, the University of Chicago Press, Chicago and London. 1980.
- 2) Carter Tim. The Oxford Illustrated History of Opera, edited by Roger Parker. Oxford New York, Oxford University Press, 1995
- 3) Dean Winton: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie, V 5, Macmillan Publishers Limited, 1980.
- 4) Ellis Katharine: Music Criticism in the Nineteenth Century, France, Cambridge University Press, 1995.
- 5) Graf Max. Composer and critic, Two Hundred Years of Musical Criticism, the Norton Library, W.W. Norton and Company I.N.C., New York, 1971
- 6) Haggin B. H A Decade of Music, Horizon Press, New York, 1973.
- 7) Martin Margot. Saloman Ora Frisberg. Reader's Guide to Music. Theory, Criticism, Editor Murray Steib, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago and London. 1999.
- 8) Ru J : The New Grove Books of Opera, Edited by Stanley Sadie, Copyright © Macmillan Press Ltd., 1992.

خصائص أسلوب الأداء الغنائي في قالب القصيدة عند رياض السنباطي وفريد الأطرش



د. ماجدة عبد السميع (*)

تقديم :

تعتبر القصيدة من أقدم أنواع الغناء على الإطلاق، إذ كانت أبيات الشعر العربية هي مادة الغناء في جميع العصور. فالشعر أسلوب فخار العرب ومعرض فصاحتهم وفطنتهم ومظهر نبيلهم، وهو المرجع القيم الذي يهدي الدارسين عن أسلوب العرب قبل الإسلام وبعده، ولقد صدق رسوله الله ﷺ حين قال : «إن من البيان لسحر وإن من الشعر لحكمة» (٧-٨٩).

والمتتبع لتاريخ الموسيقى العربية يكتشف أن الشاعر في عصور ما قبل الإسلام كان موسيقياً أكثر منه ناظماً للشعر، كما أن أشعار الجاهلية لم تكن لتنظم إلا لغني، فقد كان للشعر الغنائي معناه وجماله، كما كان له المكانة الأولى قبل أن تعرف أنواع الغناء الأخرى، ومن هنا يمكن القول بأن الشعر والغناء توأمان، وقد اعتبر الشاعر والمغني بمثابة صحافي هذا الزمن (٦٨-١٢٥).

هذا وقد كان للقصيدة أيضاً أهميتها في عصر صدر الإسلام والخلفاء الراشدين والعصر العباسي مروراً بالعصر الفاطمي وحتى نهاية القرن التاسع عشر. وقد كانت القصيدة الغنائية حتى ذلك الوقت تعتمد على الارتجال شأنها

* أستاذ مساعد بقسم الغناء العربي بالمعهد العالي للموسيقى العربية - أكاديمية الفنون.

شأن الموال، فلم يكن لها، لحن ثابت وتقتصر على الغناء الديني، حيث كانت تؤدي في حلقات الذكر، إلى أن قامت النهضة الغنائية في مصر فكان أول من أهتم بقالب القصيدة هو عبده الحامولي، الذي أرسى قواعد البناء اللحني المحدد لها، ومن قصائده «أراك عصي الدمع» لأبي فراس الحمداني، ثم توالى تطويع القصيدة بدءاً بالشيخ سلامة حجازي والشيخ أبو العلا محمد ومروراً بصبري الجريدي ومحمد عبد الوهاب ورياض السنباطي ثم فريد الأطرش (يلاحظ أن هؤلاء الصائفة قد جمعوا بين التلحين والغناء فيما عدا صبري الجريدي كان ملحناً فقط) ولا نغفل الدور البارز للأداء الغنائي «لأم كلثوم» في القصيدة حتى أنه قد أطلق عليها من براعتها مطربة القصائد وأيضاً مطربة النحر والصرف. هذا وقد تناولت بعض الأبحاث خصائص الأداء الغنائي العربي لبعض كبار المغنيين في مصر، ولكن لم تقوم دراسة علمية متخصصة تتناول خصائص أسلوب الأداء الغنائي لقالب القصيدة عند كل من «رياض السنباطي» و«فريد الأطرش»، على الرغم من أهمية هذا القالب وأصالته وتميز كل منهما فيه، ويهدف البحث إلى التعرف على تقنيات الأداء الغنائي عند كل منهما في قالب القصيدة، وذلك من خلال تحليل أسلوب الأداء الغنائي لقصيدة من أعمالها الغنائية، وذلك لكي يتعرف دارسي الغناء على أسلوب الأداء الغنائي لكل منهما في قالب القصيدة ولذا وضع البحث السؤال التالي :

ما هي خصائص أسلوب الأداء الغنائي لقالب القصيدة عند كل من رياض السنباطي وفريد الأطرش ؟

وينقسم البحث إلى ثلاثة أجزاء :

أ - الإطار النظري .

ب - الدراسة التحليلية .

ج - نتائج البحث .

أ - الإطار النظري :

مقدمة :

المتتبع لنشأة أعلام الغناء العربي في مصر من أواخر القرن التاسع عشر وخلال القرن العشرين، يجد أن رواد فن الغناء العربي قد قانتهم موهبتهم وخبرتهم إلى النجاح، وبحكم نشأتهم والمناخ المحيط بهم أيضاً اكتسبوا الخبرة والمرونة في أدائهم الصوتي هذا بالإضافة إلى إجادتهم لمنطوق الكلمة المغناة، ونجد البعض منهم قد لجأ إلى صقل موهبته بالدراسة العلمية الجادة، فالموهبة وحدها لا تكفي لتحقيق الاستمرارية والنجاح والتميز للصوت الغنائي، ومن هؤلاء المغنين، «رياض السنباطي» و «فريد الأطرش» حيث أنهما قد جمعا بين الموهبة والدراسة الموسيقية، فاستطاع كل منهما أن يستخلص لنفسه أسلوب أداء غنائي مميز، وقد قاما بأداء أغلب القوالب الغنائية، ولعل من أهم تلك القوالب قالب القصيدة الذي يتطلب الخبرة والمرونة في الأداء الصوتي أي مقدرة المغني على تطويع صوته بما يتناسب مع المغني، لكي ينفذ بأدائه إلى أعماق المستمع، هذا بالإضافة إلى الإجادة التامة لمنطوق الكلمة المغناة (اللغة العربية الفصحى) سواء ممدودة كانت أو مقصورة أو ساكنة إلخ. ولذا سوف تعرض الباحثة السيرة الذاتية لكل منهما ومرآة حياته الفنية ثم نموذج لقالب القصيدة عند كل منهما وذلك كمحاولة للوصول لخصائص أسلوب الأداء الغنائي عند «رياض السنباطي» و «فريد الأطرش».

أولاً: رياض السنباطي (١-٩) :

ولد «رياض السنباطي» في ٣٠ نوفمبر عام ١٩٠٦، في بلدة فارسكور محافظة الدقهلية، وقد كان والده محمد السنباطي يعمل مغنياً وملحناً وعازفاً على العود، وقد كانت فرحته كبيرة بمولد أبنه لأنه جاء بعد أن رزقه الله بثمانى بنات وقد أسماه «محمد رياض»، ويرجع نسبة إلى سنباط بسبب نزوح جده من كفر سنباط واستقراره في فارسكور، وقد كان والد رياض السنباطي ينتقل بين

المحافظات للغناء في الموالد والأفراح، ثم سرعان ما نزح إلى المنصورة سعياً وراء الرزق ولسد لاحتياجات الأسرة الكبيرة.

مرحلة للتعليم (١-٢٠: ١٧) :

تفتحت أذن «رياض السنباطي» على غناء والده الشيخ «محمد السنباطي»، الذي كان يحفظ ثروة كبيرة من الألحان والأغاني الصوفية والموشحات والأدوار لكبار مطربي ذلك العصر مثل أدوار الشيخ محمد عبد الرحيم الشهير بالسلوب، وأدوار محمد عثمان والحامولي. وفي سن الثامنة ألحقه والده بكتاب الشيخ علي موسى بالمنصورة لحفظ القرآن الكريم، ولكنه لم يكن مقبلاً على العلم، إذ كان ذهنه منصرفاً إلى الغناء الذي عاش في أجوائه سواء في منزل الأسرة أو في أثناء طريقة إلى الكتاب، حيث كان يستوقفه صاحب محل لصناعة الآلات الموسيقية (الأسطى حسن) وهو يغني على عود، فكان يشعر بسعادة وسرعة ما يعود لمنزله لكي يقوم بتجربة ما استمع إليه على عود والده. وحين بلغ التاسعة من عمره توطدت علاقته «بالأسطى حسن»، وكان يقضي النهار معه يستمع لغناؤه وعزفه، فيتخلف عن الذهاب للكتاب. وفي سن لعاشرة أصيب «رياض السنباطي» بمرض في عينه ترك على أثره الكتاب، وقد استغل ذلك في محاولة إقناع والده ليسمع له بالذهاب معه للغناء في الموالد والأنكار، وقد كان والده على دراية كاملة بموهبته، حيث قد استمع إلى غنائسه من قبل وهو يؤدي أغنية من تلحين والده (ناح الحمام)،^(١٠، ١١) وقد وافق على طلبه بشرط أن يحفظ القرآن الكريم والقصائد الدينية والمدائح النبوية، مقابل إعطائه دروس في العود بينما أخذ والده يلقنه بعض الموشحات والأدوار، ولما اطمأن والده إلى قدرته الفنية أخذ معه لإحياء سهراته ولياليه الدينية، سواء في المنصورة أو البلدان المجاورة، وقد كان يغني الأدوار الموشحات التي حفظها عن والده، وقد لقي السنباطي الصغيرة كل الإعجاب والتشجيع من جمهور المستمعين حتى أطلقوا عليه «بلبل المنصورة» وقد كان عمره لا يتعدى الثالثة

عشر من عمره في ذلك الوقت. وقد ظل يشارك والده في إحياء تلك الليالي عدة سنوات، اكتسب خلالها الخبرة والمهارة (للتقافة الموسيقية التقليدية). وفي تلك الفترة أيضا كانت أولى محاولاته في تلحين وغناء القصيدة (يا مشوق التيسمات) للشاعر على محمود طه وقد كانت تلك السنوات من أسعد أيام صباه. وقد مرض السنباطي مرة أخرى بمرض التيفوئيد وطال مرضه، وبعد الشفاء شعر بأن المرض قد أفقد صوته كثيرا من طرولته ونعمته (١-٢٤، ٢٥)، وترى الباحثة أنه ربما كان هذا وراء قلة إنتاجه الغنائي كمغني وعدم مشاركته في الحفلات العامة وذلك لأنه منذ صغره قد نشأ على التميز.

انتقاله إلى القاهرة (١-٢٦، ٢٧) :

كان لرياض السنباطي رحلات قصيرة إلى القاهرة شاهد خلالها مطربي ذلك العصر عن قرب مثل صالح عبد الحي، المهدي، عبد اللطيف البنا وأدرك أن مكانه بين هؤلاء العمالقة وليس في المنصورة وفي عام ١٩٢٨ انتقل من المنصورة ونزل ضيفا على عمه أحمد السنباطي، وقد كان مغنيا وعازفا على العود وكان له ولدين يعزفان على القانون هما فريد السنباطي ورمضان السنباطي.

الثلاثينات من القرن العشرين (١-٣٥، ٤٤) :

وفي عام ١٩٣٠ تقدم للالتحاق ببنادي الموسيقى الشرقي (معهد الموسيقى العربية حاليا) ولكنه لم ينجح كتلميذ ولكن قبلته اللجنة كأستاذ للعود في المعهد، وسرعان ما أثبت وجوده في شتى فروع الموسيقى من تدوين وحفظ لكثير من الموشحات والأشعار، حتى أنه قد أسند إليه قيادة فرقة الموشحات، وقد نسب رياض السنباطي ذلك النجاح إلى والده في المقام الأول، كما شارك بتلحين أغنية في أول فيلم غنائي في مصر (أشود الفؤاد) للمطربة نادرة، تعاقبت شركة أو ديون معه ليكون مسئولاً فنياً للشركة وملحنا وعازفا على العود في تختها، وقد كان الفنان الموسيقار مدحت عاصم هو من رشحه لذلك كما عهدت إليه الشركة

بتلحين مجموعة كبيرة من الأغاني لمطربيها ومن بينهم نجاة على وعبد الغني السيد، كما لحن لمنيرة المهدية عد من الأوبريتات منها (ألم وحواء)، وقد كان له السبق في تلك الفترة في تلحين الأغاني الدينية بعيداً عن طرق الغناء الديني القديمة الموروثة، فانتقل بالأغنية الدينية إلى مناخ أكثر تطوراً وتجلّى ذلك في أغنيتي «قيام الحجاج، أمّي تعود يا نبي» غناء أحمد عبد القادر.

□ ١٩٣٣ قام بالعزف مع تحت محمد عبد الوهاب في فيلم «الوردة البيضاء» بطولة محمد عبد الوهاب وقد قام «رياض السنباطي» بدور صغير كعازف على العود. كما بدأ تعاونه مع الإذاعة المصرية عام ١٩٣٥ عازفاً على العود ثم مغنياً ومطناً فقام بتلحين وغناء عدداً من القصائد، وقد تفوق فيها وذلك يرجع إلى نشأته الدينية والبيئة الفنية التي نشأ فيها، كما قام بالتلحين في أول فيلم لأم كلثوم (وداد) ثم فيلم «نشد الأمل»، وقد ظهر جلياً تفوق السنباطي في تلحين القصائد منذ أواخر الثلاثينات، وذلك بفضل استيعابه وفهمه الدقيق للمعاني، وتعتبر القصائد التي لحنها السنباطي لأم كلثوم وغيرها وما غناها بصوته، إيذاناً لبداية عصر جديد في تلحين وأداء القصيدة في الغناء العربي وفيما يلي إنتاجه من القصائد في مختلف المراحل وهي على سبيل المثال (٣-١٣٩: ١٥١).

□ ألحان أداها بصوته (أشواق - فجر - أه لو تدري)، ألحان لأسمهان (أيها النائم - حديث عينك).

□ ألحان لأم كلثوم (سلو كنوس الطلا - أصون كرامتي - أكاد أشك - الأطلال). كما غنت له ورده «لا تودعني حبيبي»، وغنت سعد محمد ومن ألحانه «انتظار» كما غنى له الكثير من المغنيين، وله أيضاً رصيد من المؤلفات الموسيقية مثل (لوتجا رياض - رقصة شنفهاي).

□ فارق الحياة في ٩ سبتمبر عام ١٩٨١.

ثانياً: فريد الأطرش (٣-١١) :

ولد فريد في عام ١٩١١، والده هو الأمير «فهد الأطرش» ووالدته هي الأميرة «علياء المنذر»، وقد انتقلت الأسرة من جبل الدروز في سوريا إلى بيروت عندما أختار الفرنسيون الأمير «فهد الأطرش» ممثلاً لطائفة الدروز في لبنان، وبمجرد أن بدأت المواجهة بين الفرنسيين والدروز ترك الأمير «فهد الأطرش» أسرته في بيروت لينضم إلى صفوف المقاومة للدروز في الجبل، وخشيت الأم على نفسها وأطفالها الثلاثة «فؤاد - فريد - آمال» (اسمهان) من انتقام الفرنسيين فسافرت بهم إلى مصر عام ١٩٢٣، وفي مصر تبدل العز فافقه، ودخل الأولاد الثلاثة المدارس الفرنسية (مجانية) تحت اسم مستعار خشية انتقام الفرنسيين، فالتحق فريد بمدرسة الفرير ولكنه أهمل دراسته ففصل، فألحقته والدته بمدرسة الروم للكاتوليك فحصل على الشهادة الابتدائية، هذا وقد أقامت العائلة في حي السكاكيني بالقاهرة واضطرت والدتهم (وقد كانت ذات صوت جميل وتعزف للعود) إلى احتراف الغناء في الحفلات العامة والخاصة حتى توفر لعائلتها حياة كريمة، كما خرج أولادها للعمل، ومنهم فريد الذي التحق بالعمل في محل مقابل أربعة جنيهات وعندما يقوم بتوصيل الطلبات للزبائن يحصل على مثل هذا المبلغ (٢-٢٧٩).

أولاً: بداية التكوين الفني :

- أ - مرحلة الطفولة : بحكم مولده في جبل الدروز فاستمع منذ طفولته إلى الحداة البدوي على نقرات الطبول ورعشات الدفوف.
- ب - ذهابه إلى تركيا مع والده عندما كان يعمل حاكماً في القضاء لمدة أربع سنوات، فرسخت في ذهنه ألوان الموسيقى التركية الشعبية ومنها التقليدية.
- ج - عندما تولى والده زعامة طائفة الدروز في بيروت كان يستمع إلى الميجانا والعتايا، فاخترنها في ذاكرته وكان ذلك بحكم موهبته (٥-٢٨٨). وكان من الطبيعي أن يتعلم الكثير من والدته «علياء المنذر» فهي تتحدر من أسرة

ذات نزعة فنية فكانت ذات صوت جميل، وتعزف أيضاً على العود فحفظ فريد عنها الكثير من الأبحان الغنائية للنسامة والمصرية حيث كان يرافقها في الحفلات التي كانت تحبها، كما كان بيت الأطرش ملقياً الفنانين أمثال «داود حسني» و «فريد غصن» و «القصبجي»، فكان من الطبيعي أن يستفيد فريد من خبرة وعلم هؤلاء العملاقة، وقد كان «فريد غصن» وهو ملحن وعازف بارع في العود (البناقي الجنسية) أول من توسم في فريد الأطرش احتمالات النبوغ في التلحين والعزف على العود (٢-٢٧٣). كما تأثر فريد بالمطرب محمد العربي فأخذ عنه أداء الموال، الذي أصبح فيما بعد من سمات الأداء الغنائي عند فريد الأطرش عاملاً من عوامل نجاحه كمطرب (٥-٢٨٩).

هـ- تأثر فريد بأداء الترانيل الكنائسية التي كان يؤديها في فرقة المرتلين في مدرسة (الفرير) ثم مدرسة للروم الكاثوليك في مصر، وقد أثبتت الأبحاث العلمية السابقة أن أداء الترانيل الكنائسية قد لعب دوراً كبيراً في تربية صوت بعض عملاقة الغناء العربي (أسمهان - وديع الصافي - فيروز - وغيرهم) (٦-٣٣١).

ثانياً: المراحل الفنية :

المرحلة الأولى : «الممارسة العملية» :

غنى وهو طفل صغير بقاعات الاحتفالات الكبرى بجامعة القاهرة، وذلك لجمع التبرعات للثوار الدروز والسوريين ضد الاحتلال الفرنسي، وكان هذا سبباً مباشراً في احترافه للغناء فيما بعد عند بدية مصابني كما دخل معهد فؤاد للموسيقى وتلمذ على يد «رياض السنباطي» في العزف على العود وعمل كعازف عود مع المطرب «إبراهيم حمودة» في الأفراس (٥-٢٩٠)، وفي تلك المرحلة ألتحق «فريد الأطرش» عام ١٩٢٩ وهو في سن الثامنة عشر بالعمل في صالة ماري منصور بشارع عماد الدين بالقاهرة، ثم قدمه داود حسني إلى

بديعة مصابني فعل في صالتها كعازف للعود وكان يغني أيضاً مع المجاميع الصوتية ويشارك في تمثيل الاستكشاث الغنائية للفكاهية التي تتقارب في إطارها العام من الأوبريت، ثم أصبح بعد ذلك منافساً للمطرب «إبراهيم حمودة» ومقلداً للمطرب «عبد اللطيف البنا»، وكان بحكم عمله في صالة بديعة يشاهد للفرق الاستعراضية الأجنبية الوافدة لمصر فأكتسب منها الخبرة التي أهلته فيما بعد لدخول عالم السينما بالأفلام الاستعراضية التي كانت من أهم أسباب نجاحه فيما بعد. وفي تلك الأثناء أيضاً بدأت المحطات الأهلية تبث له بعض الأغاني ومنها «يا ريتني طير لأطير حواليك» من ألحان يحيى اللبابيدي (فلسطيني الجنسية) الذي حضر لمصر بدعوة من بديعة مصابني للعمل في فرقته لمدة شهرين، فأستأنه فريد في غناء تلك الأغنية فأصبحت أول أغنية خاصة به وفتتت إليها الأنظار، فقد كان تعرف فريد الأطرش على «مدحت عاصم» (ملحن - المدير الفني للإذاعة عام ١٩٣٤) سبباً مباشراً في تقديمه كعازف على العود للإذاعة ثم كمطرب، كما قام بتلحين أكثر من أغنية لفريد الأطرش منها «كرهت حبك - تاتجو ميمي - رومبا» (من يوم ما حبك فؤادي) «وقد استفاد فريد من خبرة «مدحت عاصم» وتمكنه في العلوم الموسيقية، فبدأ يحلن لنفسه ومن تلك الأغاني «حبيب من غير أمل - أفوت عليك بعد نص الليل».

المرحلة الثانية : « الأغنية السينمائية » :

عام ١٩٣٩ بدأت تلك المرحلة بفيلم «انتصار الشباب» مع أخته اسمهان، وقد كانت أغنيات الفيلم من ألحانه وأدائه وكان هذا بمثابة جواز سفر لعالم الأوبريت الغنائي السينمائي، فقد مزج فريد في ألحان هذا الفيلم بين الإيقاع البدوي الشعبي وموسيقى الفلكلور الأسباني، ومن أهم تلك الأوبريتات الغنائية :

• أوبريت «بساط الريح» من فيلم آخر كذبة (عمل ذات مضمون قومي).

- لوبريت «قمر الزمان» من فيلم (متقولش لحد)، لوبريت «فارس الأحلام» من فيلم (لحن حبي) وقد قام فريد الأطرش ببطولة واحد وثلاثون فيلماً بدلت بفيلم انتصار الشباب ولتتهت بفيلم نغم في حياتي.

للمرحلة الثالثة : « مرحلة النضوج النفي » :

في تلك المرحلة قام تلحين وأداء أغنياته الناجحة التي تركت أثراً كبيراً في مستمعي فريد الأطرش مثل حان (الربيع - أول همسة - سألني الليل - أخ) وقد كان مطرباً جماهيرياً تميز بالحضور المسرحي، وهذا جعله يبدع في الارتجال الفوري والموال والتقاسيم على آلة العود لإرضاء الجمهور، كما قدم في تلك المرحلة ألحاناً ناجحة لغيره من المطربين (سمهان - وديع الصافي - محرم فؤاد - وردة - صباح) وقد كان فريد الأطرش يتميز بنبرة حزينة في صوته، وطابع مميز كان حصيلة البيئة والنشأة والوراثة وذلك واضحاً في أعماله الغنائية التي تأثر فيها بالترث الشعبي المصري والشامي والبغدادى والفلامنكو الأندلسي العربي^(٥-٢١٢). وقد أدى معظم قوالب الغناء العربي ما عدا الدور والموشح كما أهتم بالأغنية الاستعراضية والشعبية والثنائيات (ديالوج)، كما لحن القصائد بالأسلوب التقليدي مثل قصيدة «عشت أنت»، «أضنيتني بالهجر» من أشعار بشاره الخوري وقصيدة «عدت يا يوم مولدي» أشعار كامل الشناوي وقد تغنى فريد للرقمية العربية مثل أغنية «المراد العربي» وأغنية لرفض الهزيمة في ١٩٦٧ «انتباه»، وأغنيته للشعبية «سنة وستين» وأغنية «يا أسطى سيد». وقد نالت أعمال «فريد الأطرش» أعجاب الموزعين في الخارج مما حفزهم على توزيع ألحان بعض أغنياته ومقطوعاته الموسيقية مثل أغنية «زينا زينا - يا جميل يا جميل - أنا واللى بحبه - وياك وياك - نورا وغيرها». وقد احتفظ «فريد الأطرش» بشخصيته اللحنة والغنائية قرابة نصف قرن، ورحل عن الحياة في ٢٦ ديسمبر سنة ١٩٧٤.

ثانياً: الدراسة التحليلية (رياض السنباطي) :

من خلال تتبع نشأة رياض السنباطي ومراحل حياته الفنية، ترى الباحثة أنه استخلص لنفسه أسلوب أداء يتوافق مع إمكانياته الصوتية، ومن خلال تتبع مراحل حياته الفنية نجد أنه قد قام بأداء للقوالب الغنائية المختلفة منذ صغره ولكنه شيئاً فشيئاً أهتم بشكل خاص بالقصيدة تلحيناً وغناءً، وهي من أقوى القوالب الغنائية على الإطلاق وقد كانت له بصمة واضحة فيها ذلك للقالب، وإذا سوف تقوم الباحثة بتحليل أسلوب الأداء الغنائي للقصيدة عند «رياض السنباطي» وذلك من خلال التحليل الغنائي لأحد أعماله وهي قصيدة «فجر» وذلك للوصول إلى خصائص أسلوب الأداء الغنائي لقالب القصيدة عند «رياض السنباطي»، وسوف تعتمد الباحثة في التحليل الغنائي لكل من «رياض السنباطي وفريد الأطرش» على النقاط التالية :

- ١- المساحة الصوتية الخاصة بكل لحن.
- ٢- التحكم في عملية التنفس.
- ٣- استخدام مناطق الرنين الصوتي في الغناء.
- ٤- مراعاة مخارج الحروف العربية.
- ٥- التعبير الغنائي «استخدام الظلال» Nuance.

شرح وتحليل أسلوب الأداء الغنائي لقالب القصيدة عند رياض

السنباطي من خلال بعض النماذج الغنائية لقصيدة (فجر) :

نوع القالب : قصيدة المؤلف : أحمد فتحي

الملحن والمؤدي : رياض السنباطي المقام : رست على درجة للجهاركات

الميزان : الضرب : الوحدة الكبيرة، المارش

البحر الشعري للقصيدة : مجزوء الرمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلة)

المساحة الصوتية : من درجة اليوسليك (مي)

درجة جواب اليوسليك (مي ')



شكل رقم (١)

مساحة صوت رياض المنبسطي في قصيدة « فجر »

النموذج الأول : النص الشعري من « البيت الأول : البيت الخامس »

من ٢٧ / ١٢

كل شيء راقصُ البهجة .: هـة حولي ها هنا
 أيتها المساقى كما شئت .: اسبقنا ثم اسبقنا
 وأملأ الدنيا غناءً .: وبهاهأ وسناءً
 نسينا كيف لا ننسى .: أغاريد المنى
 علنا أن يعرف النوم .: هنا أعيننا



شكل رقم (٢)

الأداء المتصل - اللغزات - الرباط - حروف المد

- م ١٢ : ١٦ بدأ الغناء مستعرضاً لجنس بياتي النثري ومن م ١٦ : ٢٠ رست على الجهاركاه.
- احتوى النموذج على قفزات صاعدة وهابطة أداها بنعومة وبدون ضغط على الدرجة الصوتية العليا من المسافة، وقد بدأ الغناء بقفزة رابعة تامة صاعدة من درجة الجهاركاه (فا) : إلى درجة العجم (سي) ، والقفزات تحتاج إلى مقدرة ذهنية مع الإحساس والتخيل للدرجة الصوتية قبل أدائها (Innerhearing) ولقد راعى الأداء المتصل فحافظ على الخط الغنائي.
- م ٢٧ أدائه لحرف المد بإيقاع كان بدقة وقد راعى لإظهار التسارع اللحني (Sequence) وضرورة الضغط للقوي (Accent) مع بداية كل نوار لإعطاء الحيوية للأداء أثناء الهبوط.
- استغل تكرار الرباط في أداء الزغردة اللحنية (Tril) للتعبير عن المعنى كما في كلمة راقص - بهجة واستغل التنويع عند أداء حروف المد في الإعادة أكثر من مرة (هاهنا - اسقنا - سنا).
- حرص على عدم انزلاق صوته إلى منطقة الزور عند أداءه للحروف الحلقية مثل (أ - هـ - ع - خ - ح - غ) وذلك بأداء تلك الحروف بخفة وبدون ضغط.
- م ٢٩ قام بعمل "Portamento" كترaxي في الأداء مقصوداً للتهديد لأداء البيت الرابع بشكل أكثر تواصل مع اللحن كما تنتقل من رنين الصدر إلى رنين الرأس بحرفية.
- مراعاته للدفقة وعدم للتطريب في أداء التقسيمات الداخلية لكي لا يبتعد عن المعنى.
- م ٢٩ : م ٣٤ احتوى على نغمات ذات رباط ذممني وأحرف مد طبيعية فكان يشيع أداء أحرف المد وقد أداء التعبير الديناميكي من قوة (F) وضعف (P).

- يلاحظ في النموذج السابق تجوله بين مناطق الرنين المختلفة بسهولة.
- م ٢١٦ : م ٢٢٠ راعي تساوي قوة الصوت في التسلسل السلمي الصاعد والهابط وأدأؤه متصل.
- أعطى لكل حرف حقه من مد ومكون وخاصاً ضبطه لآخر كلمة في كل عبارة، وإظهاره التلقية في «راقص - الدنيا» وأيضاً إظهار الغنة في «ثم - النوم»، وإظهار التتوين في «شيء».
- استخدام أسلوب الميلزما (Mellzma) في كلمة «سنا» وهي مجموعة نغمات مختلفة الإيقاع تؤدي إلى مقطع لفظي واحد.
- نهاية م ٣٧ انتقل بدون قوة مفتعلة من الأداء للموقع إلى الأداء الحر في «هنا»، بأداء متصل (Legato) فحافظ على الخط الغنائي وكان يجول في المسار اللحني لجنس راسد الجهاركاه.
- تجلى أثر نشأته الدينية في أدائه لكلمة أعيننا في نهاية النموذج، فكان أدائه صوفياً أكثر منه تطريباً.
- م ٣٧ قام بعمل ضغط (Accent) في كلمة «هنا» لإظهار حلية الانتشيكاتور (Accia catura).
- النموذج به سكتات بين العبارات إلا أنه حافظ على عدم تسرب هواء الزفير فلم يتغير لون الصوت.

النموذج الثاني : من م ٤٤ (١) : م ٥٨ من البيت السادس حتى العاشر ثم أداء حر

ذهبت الأمس بما .: راع ويومي ذهباً
يُسرع الليلُ فراراً .: من هتافات الربا
وجبنُ الغد يلقى .: عن سماء الخُجبا
باعثاً في جانب .: الأفق بشيراً مصداً
تسبق النور خطاه .: قبلما يبدو لنا



شكل رقم (٣)

السلم الصاعد والهابط - اختلاف النسيج اللحني

النموذج السابق يدور في مسار لحني حول مقام النهوند على درجة الجهاركاه.

- م ٤٤ : م ٤٦ حافظ على استمرارية الخط الغنائي فكان الأداء متصلاً على الرغم من بدء النموذج بنغمة حادة (الكردان - دو^١) واختلاف النسيج اللحني، وقد ساعده على ذلك استخدامه للتنفس العميق، الذي يعيد بمثابة القوة للدافعة التي يستند عليها للصوت البشري أثناء الغناء.
- الكروش الأخيرة م ٤٨ : م ٥٠^(٢) تنابع نغمي هابط (Sequence) ولم يؤثر الضغط (Accent) في بداية كل نوار على قوة الصوت في النغمة التي تليها.
- م ٥٠ : م ٥١ تسلسل سلمي صاعد وقد تخرج صوته في القوة، ولم يقم برفع الصوت مرة واحدة.
- م ٤٨ : م ٥١ راعى تساوى قوة الصوت عند أداء "Phrase" صاعد وهابط والأداء متصل (Legato).

- لننقل بخفة من الأداء الموقع إلى الأداء الحر.
- الأداء الحر كان خالياً من الحليات وأيضاً نهاية العبارات وذلك غير معتاد في هذا النوع من الأداء الذي دائماً ما يلجأ المعني لإظهار مقدرته على التطريب، ولكن السبائطي أظهر تلك المقدرة بدون الاستعانة بالزخارف اللحنية فأعطى للمستمع الطرب النفسي بأدائه الرومانسي.
- أدى قفزة خامسة تامة صاعدة في كلمة (لنا) في نهاية النموذج بخفة وليونة.
- أجاد الانتقال من أماكن الرنين المختلفة، كما لم يتغير لون الصوت بعد استخدامه للنفس الخاطف أو السكتات أو اللزم الموسيقية.
- بالنسبة لمخارج الحروف العربية فقد ألقنها فراعى الغنة في كلمة «فراراً من»، والإخفاء في كلمة «باعثاً في - عن سماء» والغنة في «هشيراً محسناً والقلقلة في كلمة «الأفق - يلقى».

النموذج الثالث : الأبيات الشعرية من ١٧ : ٢٠ أداء حر ثم أداء موقع

مزن مارش

أه من قلبي وما .: يعتاده من ذكرياتي
أبدأ بشقي بـ .: ضي من روى العمر وأتى
لأننا أسلوانيا .: ولا الحظ يواتني
يا نديمي لاحث الشمس .: فقسم وأمضي بنا
فعل الدهر أن .: يغفل عن موكبنا



شكل رقم (٤)

التقسيمات الداخلية - النغمات الممتدة

- بداية للنموذج أداء حر للبيتين ١٧ ، ١٨ كان الغناء في مقام السوزناك على الجهاركاه.
- بدأ الغناء بكلمة «أه» من درجة ري' (شهناز) مستخدماً رنين الرأي، وقد احتوى على تقسيمات داخلية قام بأدائها بوضوح ثم لازمة موسيقية وعودة مرة أخرى للأداء الحر بكلمة «أبدأ» بنغمة تبدأ من ري' (شهناز) بتقسيمات داخلية أيضاً ويبقى الرنين الراسي وقد كان الأداء متصل برغم اختلاف النسيج اللحني ووجود لزم موسيقية، وقد استخدم أسلوب المليزما في حرف المد في كلمة «ماض».
- قام بعمل ضغط (Accent) على بعض حروف الكلمات في الأداء الحر لإعطاء الحيوية للأداء.

١- تحول من الأداء الحر إلى الأداء الموقع بميزان باستخدام (Portamento) كترaxي في الأداء مقصود ليصل بين نهاية عبارة وبداية عبارة أخرى فجاء غنائه ناعماً حالماً متصلاً.

٢- أظهر المؤدي القلقة في «يشقى - فقم» كما أظهر الأضغام بغنة «فقم وأمضي».

٣- أدى قفزة للثلاثة الصاعدة والهابطة في كلمة «وأمضي» بنعومة فحافظ على الخط الغنائي وتنميته.

- كان أداء المؤدي للبيت ١٩، ٢٠ تعبيرياً أكثر منه تطريبياً.
- لجأ إلى استخدام الرباط الزمني بين النغمات أكثر من استخدامه للزخارف اللحنية والإيقاعات الداخلية، فكان أداء السنباطي في القصيدة يهدف إلى الطرب النفسي وليس إلى التطريب فقط.

الدراسة التحليلية (فريد الأطرش) :

تقوم الباحثة بتحليل أسلوب الأداء الغنائي لقالب القصيدة عند فريد الأطرش من خلال قصيدة «أضنيتني بالهجر» وذلك للوصول إلى خصائص أسلوب الأداء الغنائي لقالب القصيدة عنده.

شرح وتحليل أسلوب الأداء الغنائي لقالب القصيدة عند فريد الأطرش من خلال بعض النماذج الغنائية للقصيدة (أضنيتني بالهجر) :

نوع القالب : قصيدة	المؤلف : بشارة الخوري
الملحن والمؤدي : فريد الأطرش	المقام : بياتي - المزان
الضرب : الوحدة الكبيرة	البحر الشعري للقصيدة : بحر الرجز
(مستعلن مستقلن مستقلن مستقلن مستقلن مستقلن)	
المساحة الصوتية : من درجة الراس (دو)	
درجة جواب البوسليك (صول ^١)	

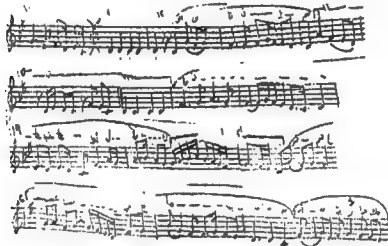


شكل رقم (٥)

المساحة الصوتية لفريد الأطرش في القصيدة

النموذج الأول : من م ١٢ : م ٢٥

أضنيتني بالهجر ما أظلمك : فارحم عس الرحمن أن يرحمك



شكل رقم (٦)

القفزات - الحليات

- بدأ للحن بمقدمة موسيقية من م ١ : م ١١ من مقام البياتي.
- بدأ الغناء بفقرة من درجة الدوكاه إلى النوي (٤ت) بدون ضغط على الدرجة العليا فجاء الأداء متصلاً، ثم لزمة موسيقية وقام بإعادة «أضنيتني بالهجر» مرة ثانية ولم يتغير لون صوته، والنموذج به قفزات أخرى على سبيل المثال قفزة ثالثة صاعدة في م ١٧ حيث اللزمة الموسيقية على درجة الدوكاه وغنى مر درجة الحسيني في مقطع « ما » وهذا يحتاج إلى تخير للغممة أي للسمع الداخلي (Inter Hearing).

- م ٢٤ استغل أحرف المد في مقطع (ما) بعمل زغرودة، وأيضاً حلية ثلاثية (Grupetto) وهي منتشرة في موسيقانا العربية، وقد أداها بخفة ورشاقة كما راعى الضغط القوي على الحلية، ولكن لم يفصلها عن النونة الأصلية، ويلاحظ وضوح وقوة التركيز في نهاية كل عبارة غنائية كلمة ولحناً.

النموذج الثاني : من م ٣٥ : م ٥٣

مولاي حكمتك في مهجتي .: فاروق بها يفديك من حكمك



شكل رقم (٧)

الأداء المتصل - السلم الصاعد والهابط

- في بداية الغناء أدى حرف المد وهو على درجة صوتية واحدة طويلة (الحسيني) بدون ارتعاش (Vibration) وقد راعى ضبط النغمة الصوتية.
- م ٤٥ ، ٤٦ ، ٢١ فقرة ٣ هابطة ثم رابعة تامة صاعدة كان الأداء ناعماً ومتصلاً.
- راعى عند أدائه للنغمات السلمية الصاعدة التدرج في القوة (Crescendo) ولم يدفع بصوته مرة واحدة كما أدى للنغمات الموسيقية بدون تقسيم فجاء الأداء متصل (Legato).
- م ٤٩ راعى الأداء المتصل في التسلسل للنغمي الهابط.

- م ٤١ راعى عدم انزلاق الصوت إلى منطقة الزور عند أداء المد بالياء في «في مهجتي».
- يلاحظ تدرج الصوت مع بداية كل عبارة من اللين للشدة (Crescendo) والعكس.
- م ٤٣ أدى الحلية الثلاثية (Grupetto) بخفة ونعومة.
- أعطى للمستمع الإحساس العميق بالطرب وطابع المقام وذلك باستخدام للنغمات المتجاورة صعوداً وهبوطاً فهي تعطي عنصر التطريب أكثر من القفزات اللحنية مثل أضنييتي باللهجر - ما أظلمك - مولاي - حكمتك في مهجتي، كما أعطى لكل حرف حقه من مد (مولا) وسكون (حكمتك) وإظهار بدون غنة (من حكمتك) وقلقلة (فأرفق).

النموذج الثالث : من م ٦٩ : م ٧٣

ما كان أحلى قبيلات الهوى .: إن كنت لا تنكرُ فسأل فمك



شكل رقم (٨)

التتابع اللحني (Sequence)

- م ٦٩ : م ٧٣ قام بعمل (Portamento) كترaxي في الأداء كتمهيد للإعادة مرة أخرى، وكان للأداء ناعماً ومتصلاً، وقد أدى التتابع للنغمي الهابط (Sequence) أداءً سليماً بعمل ضغط على بداية كل نولر ولم يتغير لون الصوت أو قوته.

النموذج الرابع : من م ٨٩ : م ١٠٨ « مقام راسم »

تمر بي كأنني لم أكن تغرك . : أو صدرك لو معصمك



شكل رقم (٩)

الأداء المتصل - الضغط القوي

- حافظ على عدم تغير لون صوته على الرغم من وجود لزمات موسيقية وسكتات بين العبارات، وذلك لحرصه على عدم تسرب هواء الزفير.
- الأداء المتصل في عبارة (تمر بي كأنني) وقد راعى عمل ضغط (Accent) في كلمة (كأنني) على بداية كل نوار، وأيضاً عند أداء إيقاع في م ١٠١ وذلك لإعطاء الحيوية في الأداء المتصل، كما تنتقل بين أماكن الرنين المختلفة بمرونة فحافظ على استمرار الخط اللحني والأداء المتصل، كما يلاحظ الأداء المتنوع للكلمة الواحدة.
- يلاحظ عمل ضغط (Accent) على التشكيكات المرفدة وعلى الحلية الثلاثية ولم يؤثر الضغط على قوة الصوت، كما أدى للنغمات الحادة بدون قوة مفتعلة فحافظ على وضع الصوت أثناء الهبوط ولم ينقص من قوته كما ساعد على تنمية الخط الغنائي.

- مخارج الحروف واضحة فقد ضبط آخر كل كلمة وراعي الإخفاء في كلمة (لكن ثغرك).

النموذج الخامس : من م ١١٢ : م ١٢٥

لو مر سيف بيننا لم تكن :. نعلم هل أجرى دمي أم دمك



شكل رقم (١٠)

الأتشيكاتورا المنفردة

- يلاحظ وجود الأتشيكتاتورا المنفردة أكثر من مرة كنوع من الزخرفة اللحنية، وقد قام بعمل ضغط على الحلية (Accent) وأداها بسرعة وخفة ولم يفصلها عن النغمة التي تليها.
- م ١١٨ : م ١٢٣ حافظ على استمرار الخط اللحني بالرغم من طول الجملة الغنائية، وأيضاً لم يتغير لون صوته بالرغم من اختلاف النسيج اللحني.

النموذج السادس : من م ١٢٣ : م ١٤٥

سل الدجى كم رلقى نجمه :. لما حكى مبسمه مبسمك



شكل رقم (١١)

المرونة الصوتية - النغمات الحادة

- بدأ الغناء بنغمة حادة (فا^١) والنموذج بشكل عام ذات جمل لحنية بنغمات حادة فقد وصل لنغمة السهم (صول^١)، وكان أدلوه للعبارات الطويلة ذات النغمات الحادة متصل، وذلك يرجع إلى استخدامه للتنفس العميق قبل البدء في غناء كل عبارة، فالتنفس السليم جعله يتحكم في مناطق الرنين (رنين الرأس) فكان بمثابة القوة الدافعة التي أَسْتَدَّ عليها صوته أثناء الغناء.
- إظهار القلقة في كلمة (راقتي - ميسمة) والغنة في الميم المشددة في (لما).

النموذج السابع : من م ١٤٩ أداء موقع ثم أداء حر

يا بدر أن واصلتني بالجفا .: ومت في شرخ الصبا مغرمك
قل للدجى مات شهيد الوفا .: فأنثر على كفانه أنجمك



شكل رقم (١٢)

الأداء الموقع والأداء الحر

- م ١٥٠ بدأ الغناء في (يا بدر) بأداء موقع ثم أنتقل إلى الأداء الحر (Adlib) ثم انتقل مرة أخرى للأداء الموقع بسهولة وعاد للمقام الأساسي (بياتي) من م «١٥٥»، وقد حافظ على استمرار الخط الغنائي في كل عبارة مهما كان طولها واختلاف نسيجها لاستخدامه للتنفس العميق كما لوح سهولة انتقاله من وإلى أماكن للرنين المختلفة، وضبطه للنغمة المتكررة.
- أدى النغمات الحادة والقفزات بدون قوة مفتعلة، وهذا ساعد على عدم كسو الخط الغنائي وتتميمته.
- م ١٧١، م ١٧٢ راعى تساوى قوة الصوت في التسلسل السلمى الهابط والصاعد.
- م ١٧٢ هبوط سلمى أدى بعده قفزة رابعة تامة بأداء ناعم لين بأسلوب (Portamento) في كلمة «كفاته»
- م ٤١٦٣ : م ٣١٦٥ راعى عدم الانزلاق للصوت إلى منطقة الزرو عند أداء المد بالياء في العبارة الطويلة في كلمة «شهيد» كما راعى ذلك أيضاً في أداء الحروف الحظي (أ - هـ - ع - ح - غ - خ)، كما لوحظ في النموذج محافظته على مخارج الحروف العربية.

نتائج البحث :

فيما يلي سوف نقوم الباحثة بعرض ما توصلت إليه من نتائج بعد تحليل أسلوب الأداء الغنائي لقالب القصيدة عند «رياض السنباطي» و «فريد الأطرش»:

رياض السنباطي (١٩٠٦ : ١٩٨١)	فريد الأطرش (١٩١١ : ١٩٧٤)
- صوت يتميز بالإحساس للمهف وله نبرة خاصة (رومانسي ودافئ) ذات أداء تعبير.	- صوت يتميز بالحزن والشجن وله طابع خاص، أدؤه تطريبي يستعراض.
- مساحة صوته في القصيدة من مي إلى مي ١.	- مساحة صوته في القصيدة من دور إلى نول ١.
- مغنياً وملحناً وعازفاً على العود.	- مغنياً وملحناً وعازفاً على العود.
- غنى على أنواع القصائد وكان يدخل فيها إيقاعات للطرق للصوفية التي تمتاز مع التركيبات اللحنية.	- أهم بقاء القصائد العاطفية وكان يدخل فيها الإيقاعات الشعبية والأكمان للتطريبية.
- لجأ للتطريب في بعض القصائد الوطنية مثل : أغاني فرحة الاستقلال وخروج الملك (نور - يا حبنا الكبير - مصر التي في خاطري).	- غنى للقومية لتعربية (المارد العربي) وللغربة (سنة وسنتين) والأداء تطريبي في كل أصاله.
- كان مطرباً جماهيرياً وهو صغير ولكن مساره أخذ منحى آخر فيما بعد فاتجه للعزف والغناء من خلال الميكروفون بجانب للتأحين.	- كان مطرباً جماهيرياً يتميز بالحضور المسرحي وأداء الارتجال الغنائية طوال حياته الفنية، وكان يقيم حفلات غنائية.
- تتلمذ على يد القصبجي في العزف على العود.	- تتلمذ على يد السنباطي في العزف على العود.
- كفة التأحين لغيرة هي الراجعة.	- كفة الغناء عنده أرجح من تلحينه للغير.

فريد الأطرش (١٩١١ : ١٩٧٤)	رياض السنباطي (١٩٠٦ : ١٩٨١)
<ul style="list-style-type: none"> - يظهر موله الشديد للغناء الشعبي لتطريبي والأغنية الراقصة في المقام الأول بجانب المحافظة على التراث للموسيقى التقليدي. - البيئة والنشأة والوراثة كان لها انعكاساً كبيراً على إنتاجه الفني من تلحين وغناء (الحن تطريبي). - كان يكثر من أداء الحليات حتى أنه كان يستغل أحرف المد والفتحة والضممة والكسرة والرباط والتقسيمات الدخلية في أدائها وذلك للتطريب. - علاقه بالأغنية السينمائية تتمثل في الغناء والتلحين والتمثيل. 	<ul style="list-style-type: none"> - حفاظ على التراث الموسيقي التقليدي في أداءه مع إضافة رصيد جمالي في الانتقالات اللحنية. - البيئة والنشأة والوراثة كان لها انعكاساً كبيراً على إنتاجه الفني من تلحين وغناء (الحن صوفية). - كان لا يكثر من أداء الحليات في غناء القصائد للمحافظة على رصانتها وأصالتها. - علاقه بالأغنية السينمائية من خلال التلحين.

قائمة المراجع

- ١- سعيد أبو العنين، أسهمان: لعبة الحب والمخابرات - كتاب اليوم - دار أخبار اليوم - سبتمبر ١٩٩٦.
 - ٢- صميم الشريف: السنباطي وجيل العملاقة - دار طلاس للدراسات والترجمة - دمشق.
 - الأغنية العربية - منشورات وزارة الثقافة والإرشاد - دمشق ١٩٨١.
 - ٣- كمال النجمي: لفناء المصري - مطربون ومستمعون - دار الهلال ١٩٩٦.
 - ٤- محمود كامل وآخرون: التاريخ الفني للموسيقار رياض السنباطي - سلسلة برزيم للموسيقى (١).
 - ٥- نبيل شورة: قراءات في تاريخ الموسيقى العربية - القاهرة ٢٠٠٢.
 - ٦- هنري فرمر: تاريخ الموسيقى العربية - ترجمة جرجس فتح الله.
- الرسائل والأبحاث العلمية :**
- ٧- ماجدة عبد السميع: أسلوب الأداء الغنائي عند فيروز - خصائصه وسماته - بحث منشور بإصدار فكر وإبداع - الجزء (١٨) مارس ٢٠٠٣ - مكتبة الأنجلو ٢٠٠٢.
 - ٨- ناهد حافظ: الأغنية المصرية وتطورها خلال القرن التاسع عشر والعشرين - رسالة دكتوراه - غير منشورة - القاهرة - كلية التربية الموسيقية - جامعة حلوان ١٩٧٧.

المتابعات

* الرسائل الجامعية

المتابعات



رسالة دكتوراه: عبد العزيز شرف.. ناقداً

مصطفى عبد الوارث *

الدكتور عبد العزيز شرف .. ناقداً ، هو عنوان الرسالة التي نوقشت بكلية اللغة العربية جامعة الأزهر (بجناح البارود) والمقدمة من الباحث عبد الوهاب عبد المقصود برفاية لنيل درجة الدكتوراه، في الأدب والنقد. وجاءت في مقدمة وتحميد وثلاثة أبواب وخاتمة ، فالمصادر والمراجع.

يقول في المقدمة : " ولا أظنني قادراً على الادعاء بأن البحث قدم الكلمة الأخيرة في مجاله.. كما لا يمكن لبداً أن أزعج أن البحث وفي د. عبد العزيز شرف ما يستحق من الدراسة، إذ مازالت هناك جوارب عديدة من فكر لناقداً وأدبه تحتاج إلى باحثين جادين يجلونها .. بما يتناسب مع مكانته النقدية والثقافية في حياتنا المعاصرة".

وفي التمهيد يتناول النقد الأدبي؛ مفهومه ووظيفته ونشأته وتطوره ، فمن معانيه أنه " دراسة الأشياء وتفسيرها وتحليلها وموازنتها بغيرها المشابهة لها أو المقابلة ، ثم الحكم عليها ببيان قيمتها ودرجتها، يجري هذا في الحسب والمعنويات، وفي العلوم والفنون، وفي كل شيء متصل بالحياة^(١).. وأما وظيفته الأساسية فهي " تفسير" العمل الأدبي^(٢) بموضوعية وتجرد، فالنقاد لابد له من الحيطة والإصناف الذي من لوازمه ألا يميل إلى فكر أو اعتقاد مذهبي؛ فيلصف من ولقته ويهضم ممن خالفه، بل عليه أن يتحرى الحقيقة مهما تكن مخالفة له في الرأي ، وميالة له في المنزاع والمقيدة، فيجلبها في صورتها وينزلها منزلتها.

وأما نشأته وتطوره ، فقد ألم الباحث لإمامة سريعة بنشأة النقد القديم قبل أن يقف أمام النقد الحديث الذي واكب النهضة الأدبية الحديثة، مردداً قول الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي: " أصبح لنا نقادان ؛ نقد مؤسس على أصول النقد العربي، ونقد مؤسس على أصول النقد عند الغربيين ؛ إذ كان هناك أدبان أيضاً : " أدب يحتذى القديم في أسلوبه وموضوعاته .. وأدب يستوحى الأدب الغربي ويقدره ".

لما الفريق الأول فيمثله الشيخ حسين المرصفي، الذي اهتمت علوم العربية وطرائق النقد الأدبي التقليدي، بكتابه " الوسيلة الأدبية" ، وكان به رائد نقاد الأدب العربي الحديث، ثم الشيخ حمزة فتح الله بكتابه " المواقف الفتحية" . وهما معاً يمثلان حركة الإحياء للنقد في نهضتنا الأدبية والنقدية الحديثة.

وأما الفريق الثاني فرأته غلoul مطرول الذي تجلت دعوته إلى التجديد في مقامة ديوانه " ديوان الغلول" في المطالبة بالنظر إلى " جملة القصيدة في تركيبها ، وفي ترتيبها وفي

تناسق معانيها وتوافقها على ندور التصور ، وغرابة الموضوع ، ومطابقة كل ذلك للحقيقة" ومن بعده تابعه شكرى والعقاد والمازنى، وإن كانت مدرسة الديوان قد أسست لهذه الوحدة الفنية على المستويين النظري والتطبيقي. وكان طه حسين ممن أسهموا في هذه الحركة التجديدية ، حيث دعا إلى ضرورة أن يكون الأدب صورة للحياة الجديدة والمعاصرة^(٣).

وبعد جماعة الديوان، ولدت جماعة " أبولو" التي لعبت دورا في الحركة النقدية كإمتدادا لموجة التجديد التي بدأها مطران وهيك وطه حسين والديوانيون، وإن لم تنجب ناقدًا فى قامه أى من هؤلاء الرواد ، كما يقول الباحث. وإن كانت الممارسات النقدية لرائد هذه الجماعة - أحمد زكى أبو شادى - فى أبحاثه ومقالاته ومقدمات دواوينه أو دواوين شباب الشعراء قد شكلت مادة نقدية تغذى عليها جيل النقاد الذين ينتمون بفكرهم إلى هذه المدرسه كالأساتذ أحمد الشايب والسحرى، أو الجيل الذى يليه كالدكتور عبد العزيز شرف راند ابولو الجديدة، كما يصفه الباحث^(٤).

وينتهى الباحث فى هذه الجزئية إلى أنه إذا كان الرواد قد اقتحموا ميدان النقد، واستطاع الشباب من بعدهم أن يطوروا الفكر النقدى، فلا يزال النقد فى حاجة إلى أجيال جديدة تولكب ما استجد من تطورات فى الحياة الإبداعية المعاصرة^(٥).

وبعد هذا التمهيد ينتقل الباحث إلى الباب الأول : الدكتور عبد العزيز شرف حياته وثقافته ، وفيه فصلان : الأول : معالم حياته ومؤلفاته . والثاني : ثقافته وروافدها. وبعده الباب الثانى عن " جهود النقدية " وفيه ثلاثة فصول : الأول : منهجه النقدى ، والثانى : التفسير الإعلامى للأدب، والثالث : الفضاءات النقدية والأدبية عنده.

منهجه النقدى :

يعرف الباحث المنهج بأنه التزام رؤية نقدية نحو موضوع ما أو نص أدبى يحتاج من الناقد إلى إبداء رأيه أو معالجته^(٦) ثم يقول :

فالدكتور شرف لم يقصر منهجه النقدى على مذهب معين ، بل أقام هذا المنهج على معايير من مناهج ومذاهب عديدة، فتارة يستخدم الفن ، وتارة أخرى يستخدم مقاييس المنهج الواقعى، وتارة ثالثة يستخدم مقاييس المنهج التاريخي.. فعندما أقبل على دراسة كثير من الشعراء المحدثين .. كان يلجأ غالباً إلى الأخذ بمقاييس " المنهج التاريخي التعاقبي " .. حيث راح يُعنى بدراسة شعر الشعراء طبقاً لتتابعه الزمنى .. ومن ثم وجدناه يقسم دراسته عن الهمشري إلى ١- حياة الشاعر ٢- الرؤيا المصرية ٣- شاطئ الأعراف ٤- للرؤيا الإبداعية . فهو يحاول رسم شخصية الشاعر الأدبية بآرائها وأفكارها ، بحيث يجتهد فى نقل المحيط الذى نمست فيه والتربة التى مهدت لهذا النمو .. ذاهباً إلى أن سيرة حياة أى شاعر هى شعره . وم

خلا ذلك مجرد هوامش.. " فالشاعر لا يكون شاعراً ما لم يره القارئ بأجمعه، بكل أحاسيسه وكل أفكاره، وكل أصالته، كأنما يضعه القارئ فوق راحة يده " كما يقول د. شرف في كتابه " شاعرية الهمشوى فى ميزان النقد الأدبي " (٧) ومن ثم التفاته إلى أثر البيئة فى حياة المبدع وإبداعه . كما أكثر د. شرف من ارتداد أسس للمذهب الواقعي الذى ينهض على أساس من النظر إلى موضوع الأثر الأدبي ... مؤكداً دور الأدب فى المجتمع.

ويذهب الباحث إلى أن د. شرف لا يمكن تصنيفه حسب منهج نقدي محدد؛ إذ إنه لا يكاد يلتزم خطاً نقدياً واحداً عند تناول الأعمال الأدبية الموضوعية تحت مجهره النقدي، فهو أحياناً يهتم بالجانب اللغوي، وقد يلقى الضوء بإقاضة على الأديب نفسه، كما يهتم بمنهجه النقدي بالتوثيق التاريخي (٨) .

وفى نقده لا يتوقف د. شرف عند ضوابط منهج معين بمقاييس محددة... لكنه كثيراً ما يستعين بالمنهج النفسي، وإن كان المذهب اللغوي الذى يتناول النص الأدبي من حيث روحه وموسيقاه وأصالته وعناصره وتجربته الشعرية هو الأكثر استعمالاً فى نقده.

ومن السمات السئى تميز د. شرف فى نقده أنه لا يجزئ العمل الأدبي المنقود إلى عناصر منفصلة؛ من لغة وأسلوب ومضمون وصور بيانية... إذ الذى يعنيه هو الرؤية الفنية أو الرؤية الشعرية للعمل الأدبي ؛ لذا راح يكبر للجمال الأدبي ويشيد بالمزايا الفنية والفكرية دون أن يغفل ما فى النص من هفوات داعياً إلى ضرورة تجنبها وتوقي الوقوع فيها. (٩).

معالم منهجه النقدي :

ترتكز هذه المعالم على محورين : معالم أسلوبية، ومعالم فنية ..

أما الأسلوبية فتتمثل فيها عدة ظواهر ؛ منها: دعم آرائه بأراء الآخرين، وفى هذا يستشهد الباحث بالعديد من مواقف د. شرف يرجع فيه الرأي إلى صاحبه مدعماً باستشهاد موقفه هو النقدي، وهذا التوجه من أهم وأجدى التوجهات العلمية لخدمة العلم.. وهو فى رأيه دليل على تواضع صاحبه كعالم، وعلى احترامه لغيره من العلماء، ناهيك عن ضرب المثل فى الأمانة العلمية شأن العلماء الكبار ؛ الأمر الذى يسهم بقدر كبير فى تعميق الفكر ، ويتركز - كما يقول الباحث- انطباعاً بالثقة فى صاحبه (١٠).

ومنها : توالى الصفات ، والمقصود هو ذكر الموصوف ثم ذكر أكثر من صفة له قصداً إلى تحديد ملامحه وتقريبه للقارئ. ومنها : إيراد المترادفات ، والحرص على أصول اللغة- وقواعدها ، وإن لذلك لسبباً؛ ففي الوقت الباكر من حياته حفظ د. شرف قسطاً كبيراً من القرآن الكريم فى كتاب القرية ، وكان فى مرحلتى التعليم الابتدائى والثانوى شغوفاً بالقراءة حتى لم يستعير من مكتبة المدرسة كل يوم كتاباً؛ فبيلفت نظر أمين المكتبة ويستدعيه ذات يوم

لنسيب مدير التعليم فيناقش التلميذ الصغير ويجده واعيا مستوعبا لما قرأ ، وتكون جازته منه مجموعة من الكتب العلمية والأدبية، يعتبرها د. شرف خير جائزة منحت له في حياته^(١١) فلا غرو إذاً أن يلاحظ الباحث أن الدكتور شرف "كان" مستقلا بشخصيته الأسلوبية موزناً بعضاً من موازنه.

وأما المعالم الفنية فتحددها رؤية شخصية لفكرة " التعادلية " التي جعلها توفيق الحكيم مذهبه الفكري والفني، وبسطها في كتابه الذي صدر بهذا العنوان سنة ١٩٥٥ ؛ يقول : " .. كل حركة يجب أن تقابلها وتعادلها وتتاهضها حركة ، كل قوة يجب أن تقابلها وتعادلها قوة .. الله وحده هو الواحد الأحد الكامل بذاته ، ومع ذلك أوجد بإرادته تعالى قوة أخرى مقابلة ، هي قوة الشيطان .. ، وخلق آدم واحداً صحيحاً ، فكان وجوده سلبياً ، فصنع منه اثنين ، ووجد آدم وحواء ، وعندئذ اتخذ الوجود حركته الإيجابية .. قوة السلطان المطلق حركة سلبية ، ولابد من حركة مقابلة معادلة هي قوة المحكوم؛ لتبدأ في المجتمع حياة إيجابية .. وهكذا .. وهكذا .. تلك هي التعادلية في جوهرها " .

ونادى د. شرف باتخاذ " للتعادلية " مذهباً فكرياً وشعرياً وفنياً ، إذ اعتبرها لأنها فلسفة الحركة المقاومة للجمود المذهب الأمثل الذي يولج إبلاص المذاهب الأخرى في الفن والأدب^(١٢) ، بل ويعود بها إلى جوهر الإسلام حيث يقوم على الملازمة بين الدين والدنيا فلا يطغى أحدهما على الآخر .. متأسياً بالحكيم الذي يرجع بها أيضاً في جوهرها إلى الإسلام، ويوجد أنه المصدر اللازم لها^(١٣) . وهنا يتساءل الباحث : لماذا كانت " التعادلية " من بين المذاهب الفكرية مذهباً لـ " أبولو الجديدة " - التي يرأسها د. شرف - وما دورها في الأدب والفن ؟. ويجب بأنه إذا كانت التعادلية تقوم على الثنائية ؛ أي وجود قوتين ، فإنها تتمثل في الأدب خير تمثيل؛ إذ الأدب في حقيقته يقوم على قوتين إحداهما قوة التعبير والثانية التي يجب أن تقابلها وتوازنها وتعادلها هي قوة التفسير^(١٤) . يقول د. شرف : " الشعر في التعادلية يريد بضوئه أن يطرق أبواب التفكير والمشاعر ، وينمي ملكة التخيل والتأمل ، ويجعلنا أيضاً نحيا حياتين : حياة الواقع الأرضي وحياة الفكر العلوي " من كتابه : " الوحدة والتنوع في الأدب العربي المعاصر " ص ١٣٢ .

فالتعادلية في الأدب والشعر عند د. شرف - كما يقول الباحث - تحقق عنصر التوازن بين متطلبات الإنسان المادية والمعنوية التي يتغياها من وراء الفن عبادة والشعر بخاصة^(١٥) . إن للتعادل عند د. شرف أدائه الفعالة التي يستخدمها دائماً في كل محيط؛ في العلم والأخلاق والفن والفكر والسياسة والاقتصاد ، وفي اللغة أيضاً، هذه الأداة هي " رد الفعل " ^(١٦) .

التفسير الإعلامي للأدب

يذهب الباحث إلى أن لعبد العزيز شرف جوانب عطاء متعددة يخص منها ما انصبت عليه أطروحته وهو الجانب النقدي منه وينكر أنه وضع نظريات جديدة في النقد؛ مثل " نظرية التفسير الإعلامي للأدب " والرويا الإبداعية عند شاعر أو أديب .. مضافاً أن الجانب الإبداعي والجانب الصحفي والإعلامي في انتظار دراسات جادة ومتميزة تبرزها وتسلط الأضواء عليها.

وتقوم نظرية التفسير الإعلامي للأدب عند د . شرف علي عدة عناصر؛ هي : (المرسل) أو الأديب ، والرسالة الإبداعية ، و (المستقبل) أو الجمهور المثقلى ، والتأثير ، والموقف الاتصالي ، والهدف ، وسائل الاتصال الأدبي .

ويقضى الوقوف عند كل عنصر من هذه العناصر السبعة الإفادة من المناهج المختلفة في دراسة الأدب ؛ ولذا لا يكتفى د . شرف في دراسة الأديب (المرسل) بالمنهج المستمد من علوم الطبيعة لمعرفة المؤثرات الذاتية التي عملت في تكوينه.. بل يري حتمية الإفادة من المنهج الاجتماعي ومنهج التحليل النفسي .. إذ من الضروري للناقد معرفة كل المؤثرات في شخصية الأديب وطبيعته وفنه ؛ حتى يمكن توصيفه توصيفاً شمولياً والوصول إلى أعماق رسالته الإبداعية (١٧) .

وعن الرسالة الإبداعية ، التي هي مجموعة العناصر التي تؤلف في مجموعها العمل الأدبي ؛ أي المادة والشكل والتعبير ، والمادة هي قوالب البناء الحسية من أصوات وألفاظ ، والشكل هو ترتيب هذه القوالب وتنظيمها على نحو معين ، والتعبير هو ما تتطوي عليه المادة المنظمة من انفعالات وصور وأفكار وأخيلة كما يقول الباحث ، وما تتركه من أثر - عن هذه الرسالة الإبداعية يقرر د . شرف : " عندما يأخذ الأديب على عاتقه عملية الإبداع لا تكون الرسالة من خليط من المناظر والأصوات اعتباطاً .. " .

أما المستقبل (المثقلى) فهو عند د . شرف الطرف الذي يمنح العمل الفني قيمته التي تكمن أساساً في قدرته على محو شتى الفواصل بين الناس لكي يحقق ضرباً من الاتحاد الحقيقي بين الجمهور والفنان ، فإذا حدث ذلك كنا بإزاء عمل فني يصنق عليه لفظ " الفن بحق " ، وإلا فإننا لسنا بإزاء عمل فني بمعنى الكلمة (١٨) .

وهذا الأمر يجعلنا نحن نتساءل عن طبيعة المستقبل المقصود ، فتأتينا على الفور إجابة د . شرف التي تري ضرورة أن يكون المرسل والمستقبل واقعين في إطار دلالي واحد حتى يمكن التواصل بينهما (١٩) . ولعله من المناسب أن نذكر هنا الآن تساؤل د . شرف : كيف يتهيأ لنا أن نعرف ما إذا كانت العواطف التي تثيرها (قصة أو قصيدة) في نفس المثقلى مشابهة للعواطف التي استشعرها الفنان نفسه ؟ وتقديره في الجواب أن الفن ليس

تعبيراً عن انفعالات الفنان بقدر ما هو براعة خاصة في إثارة مثل هذه الانفعالات لدى الآخرين، عن طريق وسائل فنية قد يبتدعها لهذا الغرض .. وليس يكفي أن يكون الفنان مشبوب العاطفة حتى تجيء أعماله عامرة الشخصية و الأصالة والموهبة، فليست الإبداعية مجرد عاطفة أو انفعال بل هي صنعة ومهارة . وفي رؤيته هذه يقبس د . شرف من مشكاة فكر ابن سينا ويتوحدان في للنظر . (لنظر مصادر الإبداع للفني عند ابن سينا . فكر وإبداع - جزء ١٧) .

ومن عناصر النظرية عند د .شرف : التأثير الجماهيري ، ويشترط للاعتراف به أن يكون تأثيراً حراً ، غير مقيد بقيود التوجيه أو الإلزام، بعيداً عن التستر وراء الدعوات المذهبية .. إذ القصد في الأداء الفني والمباشرة بتقديم الرسالة الأدبية أهميتها .. إنما يكون العمل الفني ذا رسالة خالدة حينما يجسد الأديب تجربته دون أن يملئ على المتلقي أفكاره أو يحدد له غايته .. بل عليه أن يترك القارئ يتوصل إلى الحقائق من خلال مطارحة النص الأدبي .

ومنها : الموقف الاتصالي .. ويقصد به الظروف المحيطة بكل من المرسل والمستقبل، والتي بناء عليها أو بسبب منها تحدث الاستجابات؛ الإبداعية من المرسل، والتواصلية الانفعالية والتفسيرية من المستقبل . وعني عن البيان أن هذه الاستجابات إنما تعتمد على محصلة العوامل الشخصية والقوي الثقافية التي يمتلك كل شخص في الموقف ، فالأديب والمتلقي يخلع كل منهما على الأشياء من المعاني ما يتفق وخبرته وطريقة فهمه للحياة ، ومن هنا تتبلور مسؤولية الأديب في أن تحتل رسالته الإبداعية من المستقبل بؤرة الشعور .

أما الهدف .. فلا بد لكل شيء من هدف ، وعلي الأخص إذا كان عملية اتصالية ، والأدب عند د . شرف عمل اجتماعي ، بمعنى أنه يشتق أحداثه ومواقفه من البيئة الاجتماعية ، ومن الثقافة السائدة ، وعندما يأخذ شكلاً أو نوعاً أدبياً فإنما يريد أن يقدم أفكاراً تتفاعل مع الحياة .. ومن هنا كان علي الأدب عند د . شرف أن يقدم فلسفة حياة زخرة بالقيم والمعايير من خلال أجناسه المختلفة^(٢٠) .

وأما العنصر السابع والأخير؛ وسائل الاتصال ، فيري د . شرف أنها تعددت وتتوسع حسب تتابع الحضارات بدءاً من الحضارة السمعية، مروراً بحضارة التكوين فالحضارة الطباعية ، فحضارات التلفاز والتليفون ، فالسينما والإذاعة والتلفزيون إلى حضارة الآلية الذاتية^(٢١) .

ومن تأمله لهدد الوسائل يتوصل د - شرف في منهجه الإعلامي إلى أن " الوسيلة هي الرسالة في الإبداع الأدبي.. " . يقول الباحث : ولعل أهم ما يجب ملاحظته .. في هذا

الصدد أن ناقدا لم يغفل الأثر القوي والرائد للتراث العربي والإسلامي في الاهتمام بالوسائل الاتصالية في عملية الإبداع الفني حيث ألقى بظلاله وأضوائه علي تلك الأهمية لوسائل الاتصال ، فكان في ذلك كالمُرشد للمنهج الإعلامي .. الذي دعا إليه ناقدا واحتفل به أيما احتفال (٢١) .

إلي هنا أكتفي من الرسالة بما فصلت، وأشير إلي بقيتها باختصار :

ففي الفصل الثالث من الباب الثاني تناول الباحث القضايا الأدبية والنقدية عند د . شرف وجاء في أربعة مباحث؛ أولها : مفهوم الأدب ووظيفته . والثاني : مقومات العمل الأدبي وتشمل خمسة عناصر هي : العاطفة والفكرة والخيال والصورة الأدبية والموسيقى . والثالث : قيمة الذوق في العمل الأدبي . والرابع : المذاهب الأدبية والنقدية .

وفي الباب الثالث يتناول الباحث د . شرف قضايا الإبداع الأدبي وجاء هذا الباب في فصلين ؛ أحدهما : قضايا الإبداع الشعري ، والثاني : قضايا الإبداع القصصي والمسرحي .

وفي ذلك يحدد الباحث مكانة الدكتور شرف النقدية ويشرح رؤاه، حتى يصل إلي خاتمة بحثه فيقدم لنا النتائج التي استخلصها ومنها : أن د . شرف لم يقصر منهجه النقدي علي مذهب معين بل أقام هذا المنهج علي مقاييس من مناهج ومذاهب عديدة حيث يوظف مقاييس المنهج التاريخي مرة ومقاييس المنهج الواقعي مرة أخرى ، ويهتم بالجانب اللغوي ثالثة وقد يلتقي الضوء بإفصاحه علي الأديب نفسه. وقد سلفت الإشارة إلى ذلك. ومنها أنه يعتمد في النقد الذوقي علي تخويل الجو النفسي للنص ؛ إذ بغير هذا التخويل يكون التقدير ناقصا .

ومنها دعوة د . شرف إلي ضرورة أن يكون الشعر نابعا من شخصية الشاعر سواء كانت التجربة ذاتية أم كان يصور انطباعاته نحو الأشياء ، وهي دعوة تفعل المنهج الإعلامي الذي اشتهر به .

ومنها دعوته إلي استلهم القراء الكريم في الشعر الحديث، فالقرآن في رأيه بما يشتمل في ثيابه من إيقاع موسيقي يفتح أبواب الاستلهم علي مصاريعها لطالبي التجديد

ويختتم الباحث رسالته بقوله : ' إن د . شرف سيظل عرضه للدراسة والبحث في مواطن كثيرة من أدبه حين يوفق لذلك باحثون جادون معنيون بأدبه وفكره .

أشرف علي الرسالة أ . د . محمود علي السمان عميد كلية اللغة العربية سابقا والأستاذ غير المتفرغ بها .

ونقلتها أ . د . صفوت زيد رئيس قسم النقد والأدب بالكلية .

! . د . د . محمود عباس وكيل كلية اللغة العربية بالمنوفية .

بطلب منه

- مكتبة الأنجلو المصرية ١٦٥ ش محمد فريد القاهرة - ت ٢٩١٤٣٧٧ ١٦ ش محمد فريد - القاهرة ٢٩٢٩١٩٢
- مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية ٤٤ ش سعد زهلول ت ٤٨٣٧٢٠٢ ٣٧ ش الجيش عمارة الشرق ت ٣٢٠٥٥٢٨
- مكتبة دار العلم ٤٢ ش الأوبرا القاهرة ت ٣٩٠٠٥٦٨ - ٣٩١٩٣٧٧ الفيوم - حي الجامعة ت ٢٤٥٨١٢

٢٠٠٣/ ٤٧ ٥٥	رقم الإيداع
-------------	-------------

مطبعة العمرانية للأوفست
الجيزة ت ٧٧٩٧٥٥٠

فور
لاعمال الكمبيوتر



حسن عبد الحليم
ت ٧٤٢٠٤٧٨٠

FIKR WA IBDA'

No . (21)

OCT 2003



مكتبة الأنجلو المصرية